GUSTAVE DEREPAS
DOCTEUR ÈS-LETTRES
AGRÉGÉ DE PHILOSOPHIE

La Musique
ET
Le Dessin

CONSIDÉRÉS
COMME MOYENS D'ÉDUCATION
SUIVIS DE QUELQUES
Lettres sur la Musique Classique



PARIS
LIBRAIRIE CH. POUSSIELGUE
15, Rue Cassette, 15



1892

à Monsieur J. Passy
hommage très sympathique
G. Dereja

GUSTAVE DEREPAS

DOCTEUR ÈS-LETTRES

AGRÉGÉ DE PHILOSOPHIE

La Musique

ET

Le Dessin

CONSIDÉRÉS

COMME MOYENS D'ÉDUCATION

SUIVIS DE QUELQUES

Lettres sur la Musique Classique



PARIS

LIBRAIRIE CH. POUSSIELGUE

15, Rue Cassette, 15

—

1892

A LA MÉMOIRE

DE MON AMI

VICTOR LEGENDRE

Engagé volontaire en 1870,
Blessé à la bataille de Loigny et amputé,
Médaillé militaire,
Mort à l'âge de 44 ans,
Professeur agrégé au Lycée de Bordeaux,
Officier d'Académie.

Je dédie cet opuscule, écho des longs entretiens où nous mettions en commun nos pensées, nos sentiments, notre vie.



Avant-Propos

En publiant ces pages, je n'ai ni l'intention, ni la prétention d'apprendre du nouveau à mes lecteurs. Je ne m'adresse ni aux artistes, ni aux philosophes. Les deux *Leçons sur la Musique et le Dessin*, professées à un cours d'enseignement secondaire des jeunes filles, renferment surtout des vues et des conseils pédagogiques, mais sur un point trop négligé jusqu'ici.

Dans les *Lettres sur la Musique Classique*, écrites d'abord pour l'intimité, je n'ai pas d'autre ambition que d'apporter ma petite part au mouvement qui porte un public de plus en plus nombreux vers cette forme supérieure de l'art. Rien de précisément technique : je suis parmi les auditeurs profanes mais passionnés des grandes œuvres et j'essaye de communiquer mes impressions à mes voisins, heureux si je contribuais à rendre les leurs plus vives, si je décidais quelques-uns d'entre eux, que les premiers concerts désorientent, à persévérer, à attendre patiemment l'heure où les nuages se dissiperont, où sera révélée à leurs oreilles, à leur âme, enfin ouvertes et charmées, les pénétrantes beautés de la vraie musique.

Quant à ceux qui estiment, à bon droit, du reste, que le plaisir éprouvé est d'autant plus intense que l'initia-

tion est plus complète, je ne puis que leur indiquer des ouvrages excellents où ils trouveront exposés, discutés, quelquefois résolus, les problèmes les plus intéressants de l'esthétique musicale.

En voici quelques-uns parmi les plus récents :

Les Maîtres de la Musique, par Léopold Dauphin, Paris, Armand Colin et Cie, 1 vol., in-4°, 1891.

Histoire de la Musique, par Lavoix, Paris, A. Quantin, 1 vol.

Parmi de plus anciens :

La Philosophie de la Musique, par Ch. Beauquier, Paris, Alcan, 1866.

Origine et Fonction de la Musique dans les essais de morale, de science et d'esthétique d'Herbert Spencer, même librairie, 1 volume.

Traité de l'Expression musicale, par Mathis Lussy, Paris, Heugel et Cie, 1874.

Du *Beau dans la Musique*, par E. Hanslick, traduit de l'allemand par Ch. Bannelier, Paris, Brandus, 1877.

Instruments et Musiciens, par Léon Pillaut, 1 vol.

La Voix, l'Oreille et la Musique, par Laugel, 1 vol., chez Alcan.

Théorie physiologique de la Musique par Helmoltz, traduit de l'allemand par Guéroult, 1 vol. in-8°, Alcan.

Il faudrait ajouter les ouvrages de Fétis, ceux de Wilder sur Mozart et Beethoven, surtout les 8 volumes de Berlioz.

A ceux qui n'auraient ni le temps ni la patience de tout lire, je conseillerais bien volontiers les très remarquables articles, dans lesquels M. Ch. Lévêque, auteur d'un *Traité de la Science du Beau*, a analysé, résumé et critiqué une partie de ces ouvrages : *Journal des Savants*, juin, juillet, août, décembre 1880 et janvier 1881 ; — *Revue Philosophique*, janvier, mars 1882, janvier 1883.

En terminant cet avant-propos, je n'ai plus qu'un vœu à formuler, c'est que M. Lévêque réunisse et fonde tous ces articles en un ouvrage qui nous donne l'ensemble de ses vues sur l'art divin de la musique. Je crois savoir et j'espère que ce vœu sera réalisé un jour. Les forces de M. Lévêque ont pu diminuer avec l'âge. Ni son esprit, ni son cœur n'ont vieilli.

Toulon, 14 Janvier 1892.



LA MUSIQUE

ET

LE DESSIN



Préambule

« Ce n'est pas tant qu'il semble un paradoxe que de « soutenir que *rien de précis n'est éducatif.* Et pourquoi? « C'est que l'éducation n'est pas œuvre d'acquisitions logi- « ques. Elle est la formation d'habitudes. Elle est la création « au dedans de l'homme d'un *milieu* moral. Où est-il situé « ce milieu obscur et fécond où se fait sans cesse, à notre « insu, l'éclosion de notre vie spirituelle ? Plus avant, plus « profond que l'intelligence, que le raisonnement et même « que la conscience morale. Cette région, retirée par delà « tout l'appareil des idées précises, c'est notre vrai centre, « notre vrai nous. C'est là et là seulement, que se fait « l'œuvre éducative, la fécondation, le labour et la semaille « de vie. Rien de précis, d'arrêté n'a accès dans ce royaume « sacré ; il s'y agite un peuple mystérieux d'ombres « flottantes, de formes indécises et mobiles, embryons « inaperçus de notre propre regard. Qu'est-ce donc qui « pénètre ici, qui agit, qui évoque à la vie ces germes, les « modifie, leur confère le mouvement et la forme ? C'est « justement ce qui ne s'analyse point, ne se précise point : « Vagues et profondes impulsions, sourds ébranlements, « modifications lentes ou soudaines de tout l'être sous « un choc violent ou sous la répétition de chocs infiniment « petits. »

Ainsi s'exprime, dans un très remarquable article de la *Revue Pédagogique*, du 15 Novembre 1888, le docteur Elie Pécaut.

Il applique à l'éducation des vérités que n'ignore aujourd'hui aucun psychologue.

Déjà, il y a vingt ans, le P. Gratry écrivait dans la *Connaissance de l'Ame* (1) : « Ceux qui étudient l'âme « scientifiquement sont, la plupart, dans ce préjugé carté- « sien que ce qui n'est pas l'idée claire n'est rien. Ils « oublient ce qu'a dit Sénèque : « La raison n'est pas toute « en lumière ; sa partie la plus riche est obscure et « cachée. » Ils ignorent ce que dit Leibniz, qu'il y a, dans « l'âme comme dans le corps, des choses dont l'âme ne « s'aperçoit pas. » Ils ignorent ce que dit Bossuet, « qu'outre « nos *idées claires et distinctes* (2) il y en a de confuses et « de générales qui ne laissent pas de renfermer des vérités « si essentielles qu'on renverserait tout, en les niant. » Ils « n'admettent pas ce mot de Joubert : « Les idées claires « servent à parler, mais c'est presque toujours par quelques « idées confuses que nous agissons. Ce sont elles qui « mènent la vie. »

Le P. Gratry dit ailleurs pour son propre compte : « De « bonne foi, ce que j'aperçois surtout dans mon âme, c'est « une fermentation confuse et continue de tous les éléments « de la vie. Et je ne vois encore que la surface de cet « abîme où tout fermente. Dans son fond je n'aperçois rien, « je ne puis rien. Je ne sais d'où viennent mes désirs, mes « inquiétudes, ni précisément ce qu'ils veulent ni où ils « tendent. » Enfin, il parle longuement, en termes que rappellent les lignes de M. Pécaut et que Bossuet avait déjà employés, du « centre obscur qui est le principe de la vie. » (3)

Depuis dix ans, les psychologues se sont beaucoup

(1) Livre III. Chapitre I.

(2) Expressions favorites de Descartes.

(3) Ibid. Livre I. Chapitre II.

occupés de *l'inconscient*. Les fantaisies métaphysiques du philosophe allemand Hartmann ont elles-mêmes contribué à attirer l'attention sur des modifications de notre âme, qui ne sont ni claires ni distinctes. Un livre instructif de M. Colsenet, la *Vie inconsciente de l'esprit*, y fait, autant que cela est possible, pénétrer l'analyse (1). Dans la préface de son livre, il cite tous les textes de Leibniz, concernant ces « perceptions sourdes, » Leibniz auquel on revient peu à peu et qui combattit de toutes ses forces le « préjugé cartésien. »

Il est temps d'appliquer ces données de la philosophie contemporaine à la science de l'éducation. Les jeunes esprits, surchargés de connaissances précises, techniques, sous prétexte d'utilité, succombent sous le faix. Ils sont réellement surmenés, non point par l'excès du travail, mais à cause des exigences des programmes. La culture exclusivement scientifique — et, par l'érudition à outrance, les lettres elles-mêmes et la simple grammaire deviennent des sciences — renferme les intelligences dans un cercle défini. Si grand qu'en soit le rayon, ce cercle est étroit si l'on songe aux aspirations de l'âme. L'âme s'éteint, l'imagination s'appauvrit, la formule tue sa spontanéité. On oublie que du cœur viennent non seulement les grandes pensées, mais toute vie intellectuelle et morale ; que l'éducation doit être, en un sens, toute poésie ; Platon eût dit : « Elle est toute amour ! » (docteur Elie Pécaut.)

Comment la rendre telle ? D'abord, en ne sacrifiant pas les lettres aux sciences, ni la poésie à l'érudition ; en cherchant, avant tout, quand on étudie quelque chef-d'œuvre de nos grands écrivains, l'émotion qui l'a engendré, la vie qui l'anime. C'est au maître à ne pas se contenter de la critique indifférente, sceptique et froide, mais à s'éprendre de la beauté de ces œuvres et d'en faire passer dans ses explications, l'émotion, le souffle, la vie.

(1) V. aussi la thèse de M. Pierre Janet : *Les données immédiates de la conscience*.

Outre cela, il y a un moyen tout à fait approprié à la culture des germes inconscients et féconds du centre de l'âme : c'est l'art, et l'art sous la forme acceptable dans l'enseignement élémentaire : la musique et le dessin.

On chante, on dessine par ordre ministériel dans toutes les écoles de France. Mais les maîtres de la jeunesse comprennent-ils bien l'importance des quelques heures consacrées à ces occupations ? Les parents y voient-ils autre chose que des « arts d'agrément », les élèves qu'une corvée de plus ? La musique et le dessin peuvent-ils être et comment des moyens sérieux d'éducation ?

Tel est le problème qu'après ce préambule long mais nécessaire, je tente de résoudre.





La Musique

I

Réveiller et entretenir la vie dans les profondeurs inconscientes de l'âme pour que tous les germes y fermentent activement, pour que toutes les idées et toutes les déterminations puisent, par leurs racines, dans ces couches souterraines, leur sève et leur vigueur, tel est donc le but de l'éducation.

La musique est peut-être le moyen le plus efficace. Ici, je dois encore citer M. Pécaut : « Ce n'est pas moi qui me « plaindrai qu'on ait donné le pas à la musique sur les arts « plastiques. Bien loin de lui vouloir mesurer la place, je « ne serais pas loin de rêver une éducation, mieux encore « un état de l'humanité où la musique s'associerait à toute « la vie, en serait l'accompagnement discret, profond et « puissant. La musique est un langage que nul autre ne « remplace, dont le domaine commence où s'arrête celui « de la parole. Analytique, précise, par cela même bornée, « la parole laisse à la musique le rôle d'exprimer l'inexpri- « mable. Dans le monde invisible, la musique est l'inter- « prète du divin, de ce fond dernier des choses et des êtres « que l'âme de l'homme pressent être poésie et harmonie. « Rien ne la supplée, parce qu'elle seule ébranle notre être « à cette profondeur mystérieuse où la vie physique et la

« vie morale mêlent leurs sources et d'où elles jaillissent « ensemble. (1) »

Tout à l'heure, après M. Pécaut, j'ai cité le P. Gratry. Faisons de même ici :

« La vraie musique est sœur de la prière comme de la « poésie. Son influence recueille, et, en ramenant vers la « source, rend aussitôt à l'âme la sève des sentiments, des « lumières, des élans. (2) »

« Alors, dit-il aussi dans les *Souvenirs de ma jeunesse*, « je vis et sentis les concordances de la musique. Dès cette « époque elle est devenue pour moi une admirable et ravis- « sante amie dont l'absence trop prolongée nuit d'ordinaire « à mon travail, à mes facultés, à ma santé. »

« A ma santé ! » n'est-ce pas là l'exagération d'une nature impressionnable à l'excès ? Pas le moins du monde. L'auteur l'explique ainsi dans *les Sources :*

« Rien ne porte aussi puissamment au vrai repos que la « musique véritable. Le rythme musical régularise en « nous le mouvement, et opère pour l'esprit et le cœur, « même pour le corps, ce qu'opère pour le corps le sommeil « qui rétablit, dans sa plénitude et son calme, le rythme « des battements du cœur, de la circulation du sang et des « soulèvements de la poitrine. »

Le vrai repos, remarquons-le, est, par excellence, la période d'activité sourde, de reconstitution des forces, de réintégration des tissus, usés par le travail de la vie extérieure, discursive et fragmentée.

Il faudrait peut-être aller plus loin, et dire qu'en pleine activité positive, notre corps peut recevoir de la musique des forces nouvelles. Le soldat, fatigué par une longue étape, retrouve des jambes et de l'allure au son du clairon. Mais la puissance physiologique de la musique est bien plus grande et profonde. C'est au centre même de

(1) Article déjà cité.

(2) *Les Sources*, 1re partie, chap. III.

l'organisme qu'elle agit. C'est au cœur et dans la poitrine qu'elle retentit, comme c'est de là qu'elle doit partir — nous le dirons tout à l'heure.

« Or il est manifeste que la poitrine est le siège de « l'unité des trois fonctions physiologiques poussées à terme, « s'exerçant à l'intérieur et vivant à l'état continu. Le cœur « par sa constitution anatomique et par sa vie physio- « logique, opère à la fois les trois ensemble : nutrition, « perception, mouvement, bien distincts, bien unis, bien « continus, bien étendus au corps entier. Le cœur n'est-il « pas ainsi le tout du corps, comme l'amour est le tout de « l'âme ? »

Si donc la musique remue le cœur, j'entends le cœur physique, elle donne, par le centre, la vie à tout le corps. On croit qu'elle n'agit que sur les nerfs : c'est faux. Et puis, si quelque partie de notre système nerveux est ébranlée plus particulièrement par la musique, ce n'est pas le nerf acoustique, conducteur indifférent du son, c'est le nerf pneumo-gastrique ou *petit sympathique*. Ce nerf singulier forme le lien des deux systèmes de nerfs, ceux de la perception et du mouvement d'une part, de l'autre ceux de la vie nutritive et il a, dans la poitrine, ses développements les plus abondants. Les vibrations sonores, parvenues jusqu'à lui, grâce à la solidarité de tous les éléments nerveux, provoquent son activité, génératrice et conductrice de sentiment et de mouvement dans tout l'organiame.

Cette action physique de la musique n'est toutefois qu'un moyen et qu'un symbole ; c'est sur l'âme, sur les facultés, sur le travail qu'elle exerce surtout sa féconde influence.

J'en appelle à tous ceux qui ont « pris la plume » pour se livrer à un essai de composition, même à l'écolier devant son « devoir à faire. » Le mouvement extérieur, l'agitation ont cessé. On est là, à sa table, à son bureau. Le cerveau essaye d'entrer en activité. On cherche avec sa tête, dans sa mémoire ; on attend que la première phrase vienne. Et elle ne vient pas ! C'est qu'on la demande aux connaissances

acquises du dehors, précises, claires, distinctes. Plus la tension du cerveau se fait grande, plus cette première phrase est rebelle. Que faut-il donc faire? Rien, aucun effort positif. Au contraire, apaisons l'agitation cérébrale. *Recueillons-nous*. Cherchons à sentir la vie au centre et de l'âme et même du corps. Respirons pleinement et paisiblement. Dilatons le cœur. Il arrive un moment où nous avons conscience comme d'une plénitude débordante. C'est maintenant qu'il faut « prendre la plume. » Elle va marcher toute seule. La première phrase, dont le premier mot n'est pas encore trouvé, va jaillir spontanément, et, spontanément, les autres suivront. — Je suppose, bien entendu, que les matériaux du travail ont été amassés à l'avance et le plan tracé.

Oui, j'ose le dire, c'est avec la poitrine, avec l'âme qu'il faut écrire, — comme parler — beaucoup plus qu'avec la tête et l'intelligence. « Dans le corps, c'est la poitrine qui « donne la voix, la force d'expression de ce que l'âme « perçoit : c'est elle qui chante lorsque l'âme sent, en sa « poitrine, la paix, la joie et la plénitude de la vie... Le « *petit sympathique* forme des plexus au larynx comme « dans la poitrine. C'est lui qui donne à la voix le senti- « ment et le mouvement. C'est lui qui parle, qui chante; « qui, touchant à la fois le cœur, le cerveau, les entrailles, « transmet dans la parole et dans le chant, la lumière de « l'idée et la chaleur du sentiment. (1) »

Dans l'âme, c'est le sentiment et l'émotion, c'est ce qu'on ne pense pas d'une manière précise, ce n'est pas ce qu'on veut dire positivement, ce sont les « forces en réserve » dans l'inconscient qui animent la plume et la parole, qui fécondent l'esprit. Au moindre devoir d'écolier, comme au chef-d'œuvre du génie, il faut de l'*inspiration*.

Or, la musique a précisément pour effet de stimuler, physiquement et moralement, l'activitè inconsciente et profonde; elle recueille; donc... la conclusion s'impose :

(1) *Connaissance de l'âme*, loc. cit.

Rien ne prépare mieux au travail que la musique. Et je comprends maintenant cette phrase de M. Pécaut : « Je rêve « une éducation dont la musique serait l'accompagnement « discret, profond et puissant. » Je ne taxe pas d'hyperboliques, ces paroles du P. Gratry : « Son absence trop « prolongée nuit d'ordinaire à mes facultés, à mon travail. »

Il va sans dire que je ne prête pas cette vertu éducative à une musique quelconque, à une manière quelconque de la pratiquer.

La fin, le rôle indiqués, essayons maintenant de pénétrer dans l'intelligence du moyen.

II

Bien entendu, nous excluons d'abord toute musique banale, vulgaire, tapageuse. Que des polkas ou des valses accompagnent la danse, ou un pas redoublé le défilé d'un régiment, rien de mieux. Seulement c'est là un emploi accidentel de la musique. A plus forte raison, n'est-ce point de la musique éducative que des chansons de café concert ou même les « fantaisies brillantes » qui font valoir la virtuosité d'un instrumentiste : « Nous avons trouvé le « moyen d'ôter, presque toujours, à la musique son « caractère sacré, son sens cordial et intellectuel, pour en « faire un exercice d'adresse, un prodige de vélocité et un « brillant tapage qui ne repose pas même les nerfs, loin de « reposer l'âme. (1) »

Ces lignes, exactes à l'époque où elles ont été écrites, seraient peut-être aujourd'hui exagérées, Les fantaisies brillantes ne sont plus de mode ; le goût de la belle et bonne musique s'est propagé, grâce aux concerts de musique classique, à Paris et dans quelques villes de province. Mozart et Beethoven ne sont plus des inconnus pour tout

(1) Le P. Gratry : *Les Sources.*

pianiste un peu sérieux. Les maîtres, c'est-à-dire Haydn avant ceux-là, Mendelssohn et Weber après, fournissent également des morceaux de chant, des chœurs qui sont de la vraie musique. Les recueils à l'usage des élèves de l'École normale supérieure de Fontenay sont, à cet égard, remarquablement composés.

Donc, je ne m'en défends pas, c'est le classique, en musique comme en littérature, que je regarde comme éminemment éducatif.

J'ajoute que la musique instrumentale est préférable à la musique vocale, pour cette raison très simple que les paroles ajoutées à la musique lui donnent une précision qui n'est pas dans sa nature et, par suite, diminuent son action sur le fond inconscient de l'âme. Sans doute la partie principale du chant, c'est encore la musique : on sait combien, la plupart du temps, les paroles sont insignifiantes et je n'y vois pas grand inconvénient. (1) L'émotion pourra naître du chant si on habitue les élèves à chanter avec la poitrine et avec âme et non de tête et du gosier, mécaniquement. Surtout je serais d'avis que, s'il se rencontre dans le chœur quelque voix chaude et sympathique, dont le timbre soit riche, elle se fasse entendre seule souvent, sur les indications intelligentes du maître. L'art a cet avantage qu'il agit sur l'auditeur ou le spectateur comme sur l'artiste même.

Je n'en accorde pas moins, sous les mêmes conditions, la supériorité à la musique instrumentale, même au piano, malgré les critiques qu'il mérite et les mauvaises plaisanteries auxquelles l'abus de cet instrument a prêté. Du reste, ici encore, il n'est ni nécessaire ni désirable que tous exécutent. Mais tous trouveront profit à écouter. Faire entendre un peu de musique de chambre — trios, quatuors, ou même petit orchestre — quand il n'est pas possible d'assister à des concerts sérieux, serait encore plus efficace.

(1) Lire à ce sujet, dans le *Correspondant* de 1869, une curieuse polémique entre M. de Falloux et M. de Laprade. — Voir plus loin ma troisième lettre sur la musique.

Mais restons dans les possibilités pratiques et demandons-nous maintenant comment cette musique-là, vocale ou instrumentale, exécutée ou écoutée, sera vraiment un moyen d'éducation.

C'est nous demander : qu'est-ce que la musique ?

Faut-il répondre simplement : un ensemble déterminé de sons définis, constituant la mélodie et l'harmonie ? Autant dire qu'une tragédie est une suite de mots sous une forme et dans un cadre convenus. En musique, comme en littérature, il y a la forme et le sens, le mécanisme et l'inspiration.

Quand je dis le *sens*, je ne prétends point, par contradiction avec ce qui précède, que la musique traduit des idées claires et distinctes, soit faite pour peindre aux oreilles, si l'on ose parler ainsi, des scènes, des objets précis. La musique « descriptive, » telle que l'ont essayée certains compositeurs, (1) est une aberration, à plus forte raison la musique philosophique et raisonnante. Son langage est vague, indéterminé, c'est bien entendu et c'est son privilège, la cause de sa puissance. Son domaine est le sentiment ; non pas tel ou tel sentiment : amour, amitié, patriotisme, mais le sentiment en général, l'impressionnabilité. Tout au plus, peut-on trouver qu'un morceau de musique est triste ou joyeux. Quelques-uns peuvent être l'un ou l'autre suivant les dispositions de l'auditeur. Quand on parle d'*idées*, de *phrases musicales*, ces mots ont un sens spécial. Ils ne désignent pas des concepts de l'intelligence, mais simplement une forme de la mélodie, une suite donnée de modulations. Il n'en est pas moins vrai que la musique a un corps et une âme. Les sons manifestent le sentiment. Ils doivent, en charmant l'oreille, *émouvoir*.

Si l'on exécute, il faut, par des exercices préalables et appropriés, avoir acquis le mécanisme suffisant pour n'être pas arrêté par les difficultés matérielles. Mais le vrai

(1) Nous verrons plus loin quel parti légitime un grand génie musical peut tirer de la description.

bénéfice de la souplesse de la voix ou de l'habileté des doigts c'est qu'on n'a plus à y penser et qu'on peut être tout entier à l'*interprétation*. L'artiste qui cherche à se faire valoir, le virtuose n'est pas un musicien ; ce n'est pas un éducateur. Que de fois de modestes amateurs, sans prétentions, m'ont ému, remué beaucoup plus que des artistes connus, célèbres même ! Chanter ou jouer avec âme, tout est là. Se livrer, s'abandonner à l'émotion, essayer de ne faire qu'un avec le maître qu'on interprète, sentir comme il a senti, je veux dire avec la même intensité, voilà le secret. Chose digne de remarque, c'est alors qu'on a le plus de personnalité ; le jeu original, en même temps qu'expressif, est à ce prix. « Qui se cherche soi-même se perd, qui s'oublie se retrouve. » C'est une loi que nous pourrions voir partout réalisée, et celà nous entraînerait loin ! Restons à la musique.

Si l'on écoute, mêmes conseils. A travers les sons, cherchons à *éprouver le sens*. Encore une fois, ce n'est pas avec l'oreille et la tête qu'il faut écouter, c'est avec la poitrine et le cœur ; c'est avec l'être tout entier, corps et âme, qu'il faut entendre, j'allais dire aimer.

Si la musique est elle-même âme et corps, elle répond donc à la vie des deux ; elle est l'expression sonore non seulement de l'harmonie extérieure, des vibrations symphoniques du monde sensible, mais encore de l'âme des choses, de ce que Virgile appelait : « lacrymœ rerum. » Et, comme la vie du monde, à son tour, répond à notre double vie, physique et morale, un morceau de musique peut traduire à la fois la vie extérieure et notre vie, la première considérée comme écho et symbole de la seconde.

Comprendre ainsi la musique, c'est se mettre dans l'état même où était l'artiste en composant. Ce n'est pas éprouver des émotions identiques, — l'identité suppose la détermination précise, absente d'ici, — mais des dispositions analogues, ce qui suffit. En effet, l'œuvre musicale est née de l'émotion de l'auteur, suscitée par son commerce avec

la réalité, — la nature ou ses semblables. — Elle doit donc refléter et sa réalité et son émotion. « Les joies et les peines, « les sentiments et les idées du musicien, dit Alfred « Tomellé (1), il les éprouve en musique ; il souffre et il « jouit, il rit et il pleure, il rêve, il désire, il aime, il pense, « il se souvient en musique... Beethoven, à la campagne, « sent la campagne en musique et de là, la *Symphonie pas-« torale;* ses impressions champêtres se traduisent en « mélodies et en harmonies, au lieu de se traduire en « prose ou en vers. Les paroles que nos sensations éveil-« lent en nous, sont, pour lui, des phrases musicales. Il se « chante un paysage qu'il a vu comme un écrivain le décrit « pour se le représenter. »

Ajoutons que Beethoven n'avait été si vivement impressionné par la poésie de la campagne que parce qu'elle répondait à ses dispositions d'âme. Dans cette symphonie, pourtant « descriptive » il a mis de son âme beaucoup plus que de ce qu'il a recueilli au dehors (2).

Les sceptiques sourient: on fait dire à la musique tout ce qu'on veut et des choses auxquelles le musicien n'a nullement songé. Eh ! sans doute. C'est la grande supériorité *éducative* de la musique sur les œuvres littéraires elles-mêmes. Il n'y a de celles-ci qu'une interprétation possible ; — encore est-ce peut-être trop dire, car bien des œuvres, sans parler des fables, pourraient être *transposées* et sont de vastes métaphores. — Une œuvre musicale se prête à un grand nombre d'interprétations diverses, toutes vraies, dès lors qu'elles répondent au sentiment de l'auteur, toutes compatibles avec l'exécution fidèle et conforme aux « traditions. »

Ceci admis, étudions par exemple un fragment de cette Symphonie Pastorale, l'une des plus connues de Beethoven.

(1) *Fragments d'art et de philosophie*, publiés par M. Heinrich.

(2) « Non, il n'est pas d'homme qui puisse aimer la campagne comme je l'aime ! Les arbres, les forêts, les rochers sont les seuls amis, *qui me renvoient l'écho de ma pensée.* » Lettre de Beethoven à Thérèse Malfatti.

Analysons l'*Andante*, qu'on intitule *Scène au bord d'un ruisseau* (1).

Le morceau commence par des accords qui sont un accompagnement en triolets. (La mesure est à 12/8). Ils se répètent pendant quatre mesures ; puis quatre mesures de battements harmoniques en doubles croches ; puis, pendant quatre mesures encore, ces doubles croches forment une sorte de marche descendante par petits sauts, des cascatelles ; puis l'auteur revient aux battements et enfin combine ces trois modes d'accompagnement jusqu'à la fin de cette première partie de l'*Andante*, jusqu'à la 17me mesure.

Sans rien forcer, on peut entendre et « voir » dans cet accompagnement le bruit et le mouvement des petites ondes du ruisseau, qui tantôt frémissent et ondulent sur les cailloux, tantôt coulent plus uniment, tantôt, rencontrant des différences de niveau, forment des rapides, des chutes minuscules. On y ajoutera, si l'on veut, le murmure des feuilles qui sur les bords du ruisseau, frissonnent au souffle du zéphyr.

Je n'affirme pas du tout que Beethoven a pensé explicitement à cela, en écrivant ce passage ; il n'a pensé à rien du tout. Mais les bruits, qu'il avait entendus et recueillis, résonnent encore sourdement au dedans, à l'état d'impressions inconscientes ; et, sans calcul, sans réflexion, sans préméditation, il adopte cette forme, il reproduit ces phénomènes extérieurs. En tout cas, on peut y trouver cela, et cela suffit.

Voilà pour le dehors, pour la description, à moins que déjà on ne trouve là l'expression de ces mouvements sourds qui circulent insensiblement au fond de l'âme, selon le mot de Joubert, cité par le P. Gratry.

Mais ce n'est là que « l'accompagnement discret, profond

(1) On comprendra la difficulté d'écrire ce qu'il faudrait jouer. Je suppose que ce fragment est connu du lecteur. Si cela n'est pas, pour 0,50 c. on peut se le procurer et on trouvera toujours quelqu'un pour en toucher au piano quelques mesures.

et déjà puissant de la vie, » (1) de la vie de l'âme. Dès le dernier temps de la première mesure et le premier de la deuxième, commence un appel direct à l'émotion. Il revient par trois fois : *si do ré do* (doubles croches) *do* (croche) *si* (noire) — *si do ré si si la* — *do ré mi ré ré do* (2). Enfin, à la cinquième mesure, se dessine une phrase pleine d'ampleur et de gravité et d'une émotion profonde. Elle réapparait plusieurs fois au cours de cet *Andante*. Dans cette phrase, plus rien qui rappelle les bruits physiques, plus rien « de descriptif. » Le rêveur qui s'est assis au bord du ruisseau, sent se réveiller en lui, sous l'action de la musique de la nature, la vie en ses profondeurs sacrées et l'émotion monte de la source, du centre. Elle passe dans cette phrase, l'une des plus belles que je connaisse.

Ce que le rêveur a éprouvé, ce que le musicien a traduit, l'exécutant ou l'auditeur doivent l'éprouver et le rendre, sous peine d'être des profanes indignes de l'initiation. Il y a des natures sur lesquelles les meilleurs procédés éducatifs échoueront ; il en est, reconnaissons-le bien vite, qui, rebelles à l'action de la musique, ne le sont pas à d'autres moyens. Mais pour peu qu'on soit doué du sens musical, même sans aucune connaissance technique, si l'on cherche à pénétrer le *sens* de ce passage, — le sens que j'ai donné ou un autre — on éprouvera certainement une émotion indéfinissable, mais très réelle, très profonde, très *suggestive*, sur un fonds continu d'impressions inconscientes secondaires, fraîches, paisibles, bien vivantes aussi.

Pour ne pas prolonger indiscrètement cette analyse, que j'essaye à titre d'exemple, allons de suite aux dernières mesures de cet *Andante*, à la conclusion.

La phrase que j'ai signalée et qui constitue le thème principal de ce morceau, s'est dramatisée. L'âme sous le coup de l'émotion, s'est peut-être un peu troublée. Les appels sont plus mouvementés, plus ardents que tout à

(1) Elie Pécaut.

(2) Le morceau est en *si bémol*.

l'heure (*la do mi do la do* (doubles croches en triolet) *do* (croche) *si* (noire) ramènent la phrase modulée en mineur. A ce moment, des notes prolongées, puis trillées de la flûte se font entendre seules. C'est le chant du rossignol. La caille (hautbois) et le coucou (clarinette) lui répondent.

Voilà l'imitation directe, la reproduction exacte des bruits matériels. Mais quelle discrétion ! Huit mesures en tout dans ce très long morceau. Et dès la huitième, les instruments à cordes, dans le registre grave d'abord, un peu plus élevé ensuite, disent une phrase très courte, d'une expression très pénétrante, reposée néanmoins et qui n'est suivie, pour tout final, que de trois accords parfaits, tranquillement posés. Grâce à l'exquise délicatesse de l'épisode, nous voilà revenus à la paix des champs, à la paix, à la sérénité de l'âme.

Ce mode d'interprétation, appliqué à la symphonie pastorale tout entière, donnerait lieu à des commentaires analogues. On y trouverait, d'une part, l'histoire d'une journée à la campagne, les aimables et vaporeuses impressions du matin, la rêverie au bord du ruisseau, la chanson rustique du pâtre, les lourdes danses des paysans, la fête interrompue par l'orage, enfin, celui-ci calmé, l'hymne de reconnaissance et d'amour envers le Créateur (1).

On y trouverait, d'autre part, et *si on le voulait*, l'interprétation de la musique étant, je le répète, essentiellement libre, toute l'histoire d'une âme : les sourires de son enfance, les rêves de sa jeunesse — et j'en souhaite de pareils à toutes les jeunes âmes ; — les agitations, les troubles, les orages de sa maturité ; l'apaisement et le recueillement de ses derniers jours.

Quelque sens que l'on adopte, l'essentiel est de demander à cette œuvre magistrale tout ce qu'elle peut donner. Quel dommage qu'on ne puisse pas la faire entendre telle qu'elle a été écrite pour l'orchestre, de toutes les oreilles,

(1) V. la très belle page consacrée à cette symphonie par Lamennais dans l'*Art et le Beau*.

de toutes les âmes qu'on a mission de former, chez lesquelles on voudrait éveiller la vie !

Et voilà l'objection pratique ! Cette grande musique est inaccessible et d'ailleurs ne serait pas comprise.

Pas comprise, peu importe ! mais goûtée, j'en réponds ; je ne dis pas du premier coup, mais peu à peu, si le maître met quelque persévérance et quelque tact dans l'initiation progressive.

Elle n'est d'ailleurs pas inaccessible. Les recueils des symphonies de Beethoven, de celles d'Haydn, de Mozart, de Mendelssohn, réduites pour piano, peuvent s'acquérir à peu de frais ; et si l'exécution à deux ou à quatre mains ne reproduit pas tous les effets d'orchestration, toutes les combinaisons et la variété des timbres, elle fournit pourtant l'essentiel : les notes d'abord et, pour qui sait écouter, la mélodie, l'harmonie dans ce qu'elles ont de plus vivant, de plus suggestif, de plus éducatif.

Au reste, ces mêmes maîtres ont écrit pour piano d'admirables sonates. Celles de Beethoven sont un monde. Les musiciens qui s'y sont appliqués, sont unanimes à proclamer qu'elles suffiraient à la consommation musicale du plus gourmand, qu'on trouve à y revenir sans cesse une jouissance croissante.

J'ajoute qu'au point de vue éducatif, ce serait bien d'elles aussi qu'on pourrait dire : « C'est avoir profité que de savoir s'y plaire. » J'aimerais à étudier, comme j'ai tenté de le faire pour l'*Andante* de la Pastorale, cette merveilleuse sonate en *ut* dièze mineur *(Le Clair de Lune)*, dont M. Élie Pécaut dit, à bon droit, qu'elle est « la plus grande peut être des œuvres musicales, la plus belle et la plus forte expression de la tragédie humaine, de la douleur et de l'espérance qui sont notre double lot. » (1)

Mais il faut se borner, quelque regret qu'on ait à le faire, en un sujet inépuisable. Dans l'immense répertoire de la musique classique, il sera toujours facile de choisir des

(1) *Revue Pédagogique* du 15 Décembre 1888. — Voir plus loin ma lettre sur Beethoven.

morceaux appropriés à tous les degrés de la culture musicale, et, quel que soit le passage adopté, d'émouvoir la jeunesse en le lui faisant comprendre, ou mieux *sentir*.

Ainsi pratiquée, j'en suis convaincu et j'ose dire que j'en ai l'expérience personnelle, la musique est un très puissant moyen d'éducation, au sens de ce mot le plus prefond qui est aussi le plus juste.





Le Dessin

Comme la musique, les arts plastiques traduisent, sous une forme sensible, la vie de l'âme. Un monument, une statue, un tableau sont moins indéterminés qu'une symphonie ou une sonate et, par conséquent, s'adressent davantage à l'intelligence, moins exclusivement à la sensibilité.

C'est pourquoi ils émeuvent moins profondément et moins universellement. Il faut, pour y réussir et pour les apprécier, plus de connaissances techniques. Mais, dans ces œuvres, ce qui touche, ce qui est vraiment esthétique, c'est moins l'idée exprimée ou le fait rappelé que la vigueur de l'inspiration et la beauté de la forme. Or, inspiration et beauté échappent à la formule précise. La vive admiration est indépendante du raisonnement. Bref, il est nécessaire, ici comme pour la musique, de « sentir, » si l'on veut que les arts plastiques aient une valeur éducative, au sens où nous avons pris ce mot.

Le dessin est, à peu près, la seule forme sous laquelle les arts plastiques puissent intervenir dans l'éducation. Je parlerai donc surtout du dessin.

Toutefois, la *pratique* n'est pas plus exclusivement nécessaire et utile ici qu'en musique. On peut en effet *voir*, comme on peut entendre, et en tirer grand profit. L'essentiel est de bien voir.

Il n'est donc pas inutile de dire quelques mots de l'archi-

tecture. L'admiration intelligente des monuments, indépendamment de la critique et de l'érudition, est un moyen d'éducation qu'on aurait grand tort de négliger.

Il est vrai qu'en certains pays, en Algérie par exemple (1), cette admiration n'aura que peu d'occasions directes de s'exercer. L'architecture, plus que tous les autres arts, manifeste la civilisation d'un peuple. Or, la religion et les mœurs des arabes ne favorisent pas les grandes inspirations. Le Coran interdit la représentation de la forme humaine, et, en général, de l'être vivant. L'artiste est donc réduit aux effets d'ornementation, à l'« arabesque. » C'est le triomphe de l'art décoratif. Quand il ne se tient pas au gros soleil, l'arabe s'enferme. Sa demeure est une prison, où sa jalousie cache les femmes. D'élégantes colonnettes et des frises curieusement fouillées ou garnies de faïences vernies ornent seulement la cour intérieure. Ses temples offrent un peu le même aspect ; ou bien ce sont des tombeaux auprès desquels le silencieux et méditatif croyant vient rêver plutôt que prier. Seul. le minaret s'élève pour que l'appel du muezzin soit entendu de plus loin. Encore se distingue-t-il plutôt par la grâce que par la hardiesse ou la majesté.

L'architecture chrétienne, surtout l'architecture gothique, est, sous le rapport du sentiment religieux et de l'émotion esthétique, incomparablement supérieure (2). « Le plus pauvre monument du moyen âge, dit Viollet Leduc, fait rêver même un ignorant (3). »

Sur les églises du XIIIe siècle, Michelet a écrit (4) des pages qu'il a reniées plus tard, qui n'en restent pas moins une des plus empoignantes interprétations de cet art,

(1) Cette leçon, comme la précédente, a été faite devant un public algérien.

(2) Quand même il serait vrai que nous devons l'ogive gothique aux arabes, les architectes chrétiens en ont tiré un parti que les architectes arabes n'ont jamais soupçonné.

(3) *Dictionnaire d'Architecture.*

(4) Éclaircissements du premier volume de l'*Histoire de France.*

j'ajoute des plus fidèles, en dépit du scepticisme de l'érudition contemporaine. Comme le dit Michelet : « Le sort de telle ou telle religion n'est pas ici en cause, l'avenir du christianisme n'y fait rien. » Qu'on croie ou non, pour peu qu'on soit sensible à la beauté, on éprouve, en face ou mieux encore à l'intérieur de ces prodigieux monuments, une émotion très vivante, parce que le souffle de la vie, le souffle ardent d'une vie intense les anime. « C'est l'esprit « qui a soufflé ces tours au ciel, c'est la foi qui inspirait les « architectes, ou, comme on les appelait alors, les maîtres « des pierres vives, *magistri de vivis lapidibus ;* c'est « l'amour qui a dilaté et fait éclater son enveloppe pour « recevoir le regard de Dieu (1). »

Il est difficile de refuser sa pleine adhésion au commentaire de Michelet, lorsque, sans autre parti pris que de demander à la beauté tout ce qu'elle peut donner d'émotion, on contemple, par exemple, la cathédrale d'Amiens.

Montons sur la petite élévation de terrain qui domine la ville ; plaçons-nous à côté de la citadelle et regardons.

Les maisons modernes sont trois fois plus élevées que les masures qui entouraient cette église au moyen âge. Même aujourd'hui, néanmoins, on ne voit que le colossal édifice : les autres constructions s'effacent, camme tapies dans son ombre. Il couvre 8,000 m. c. de superficie et ne produit cependant pas un effet d'écrasement. Au contraire, il surgit d'un sublime élan. Les tours, les lances ogivales des vastes fenêtres, l'abondance des contreforts qui l'enveloppent et des clochetons qui les terminent, tout monte d'un jet et d'une poussée. Toutes ces verticales, multipliées par les saillies et les enfoncements, forment comme un faisceau qui a pour axe unique la flèche, dont la pointe porte jusque dans les nues le mouvement ascensionnel de l'ensemble.

L'effet est plus saisissant encore si l'on pénètre dans l'intérieur. Une forêt de colonnettes, légèrement appuyées

(1) Michelet, loc. cit.

aux piliers, légers eux-mêmes, s'élancent du pavé du temple jusqu'à la naissance des voûtes et se prolongent dans les nervures qui vont se fermer « comme à regret », à plus de 42 mètres de haut. Elles ont plus de 70 diamètres d'élévation. Ce sont, non pas des appuis, mais les fibres, les muscles de ce corps vivant, qui se dresse debout et comme poussé de bas en haut, par une puissance irrésistible. Impossible de n'y pas voir le symbole des aspirations d'un peuple croyant, de ne pas sentir son âme soulevée vers l'infini. L'émotion est profonde, même pour celui qui est étranger à l'idée que ces pierres expriment ou qui en a détaché son esprit, mais qui reste sensible à la beauté, à la poésie de l'architecture.

Peu de villes possèdent des monuments capables d'émouvoir, surtout à ce point. D'ailleurs les jeunes âmes que l'éducateur se propose de former par le culte de l'art, seraient peut-être insensibles aux mystères de l'architecture. Une certaine maturité est nécessaire pour y trouver une source féconde d'impressions. Mais, dans toute les écoles on enseigne le dessin, et généralement aujourd'hui on demande des modèles à la sculpture.

Parlons donc de la sculpture et du dessin comme moyen d'éducation.

Il y a deux méthodes opposées pour enseigner le dessin. On les trouvera, l'une et l'autre, magistralement exposées par MM. Guillaume et Ravaisson, dans le *Dictionnaire pédagogique* de Buisson.

La première recourt aux mathématiques ; elle procède du simple au composé, de la ligne à la figure géométrique, de celle-ci, peu à peu aux formes vivantes et, en fin de compte, au visage et au corps humain. Elle a surtout pour but l'exactitude dans les détails et ensuite, si l'on peut, dans l'ensemble ; elle a pour résultat la justesse du coup d'œil dans la mesure des grandeurs et proportions, l'habileté toute pratique et utilitaire dans l'exécution.

La seconde débute hardiment par le plus difficile, par

l'ensemble de l'être humain et vivant. Elle prend, sur le fait et sur le vif, la disposition naturelle des enfants à gribouiller des personnages « des bonshommes » comme dit Töpffer. Elle s'inspire de cette idée que le parfait explique l'imparfait, que la vie, débordant de toutes parts les figures géométriques, est ce qu'il y a de plus vraiment déterminé (1) et de plus concret et, par suite, de plus intéressant. Il s'agit, avant tout, de se pénétrer de l'idée ou du sentiment qui a inspiré l'auteur du modèle et qui peut en expliquer l'ensemble et subsidiairement les détails, en un mot le *sens.* (2) « La ligne de vie, » comme s'exprime M. Ravaisson, saisie et fixée spontanément, on groupera autour, dans l'ordre d'importance, les éléments expressifs. Cette méthode a surtout pour but de rendre la physionomie de l'œuvre, pour résultat de former le goût. On renonce d'ailleurs, à priori, à le développer chez ceux auxquels la nature en a totalement refusé le germe; mais on ne l'étouffe pas, on ne l'emprisonne pas dans la raideur des formules, quand il existe. Ceux qui sont nés artistes ne risquent pas de perdre pour toujours la spontanéité et l'originalité; tous ceux qui, faute d'aptitudes suffisantes ou par suite d'autres empêchements, renonceront plus tard à dessiner, conserveront du moins l'intelligence des formes, je devrais dire la faculté d'être émus au spectacle de la vie rayonnante. Ils auront appris à admirer. On aura cultivé en eux la sensibilité esthétique par des moyens qui n'ont rien de « précis » mais qui sont, par le fait même, éminemment éducatifs.

(1) Déterminé non point par les limites, ce qui est la détermination géométrique, abstraite, factice et indifférente, mais par le principe d'unité qui coordonne les éléments et donne à l'être sa forme propre, son cachet, sa personnalité.

(2) « L'écolier qui copie une statue multiplie les lignes, se perd dans leur diversité, calcule, additionne, parle beaucoup pour ne rien dire. L'artiste, d'un regard, découvre le sens caché de l'œuvre, la ligne qui l'a créée, et, en quelques coups de crayon, il en résume l'esprit. (G. Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, p. 176.)

On devine sans peine à laquelle des deux méthodes je donne la préférence (1).

Pour la pratiquer, voici par où il faut commencer : le modèle est toujours choisi parmi les meilleurs, c'est-à-dire les plus expressifs — je ne dis point parmi les plus violemment mouvementés. — Avant de le placer sous les yeux des élèves, le professeur s'est pénétré lui-même de sa beauté. Il l'a analysé pour son propre compte, autant que la beauté et la vie se prêtent à l'analyse. Il éprouve pour ce modèle quelque chose de la passion de Pygmalion pour sa Galathée ; il l'aime et, dans une explication préalable, il cherche à le faire vivre aux yeux des élèves, à le leur faire admirer et aimer. Sa parole convaincue ne peut manquer de chaleur et d'accent. Sous son influence, comme une fleur aux rayons du soleil, l'âme de ses élèves s'ouvre à l'action de la beauté. Il leur laisse le temps de la recevoir et d'en être penétrés ; il gourmande au besoin ceux qui sont trop pressés de saisir le crayon, de le placer à hauteur de l'œil pour *mesurer* les différentes parties de l'œuvre, de mettre en place les détails. Quand on regarde, dans un stéréoscope, une épreuve photographique, tous les objets paraissent d'abord placés sur un même plan. Peu à peu, ils se disposent en perspective. Les lointains s'éloignent, les reliefs s'accusent. De même, le premier regard jeté sur un plâtre, sur la réduction ou la reproduction du plus parfait des chefs-d'œuvre, erre, indifférent, à la surface. Mais, que la contemplation se prolonge ! Insensiblement, sans effort, sans attention positive et déterminée, le modèle s'anime ; les jeux de lumière et d'ombre en révèlent l'expression ; la vie apparaît, l'émotion naît, grandit, met l'âme « au point. » C'est le moment psychologique ; encore quelques minutes et, spontanément, presque toujours heureusement, le fusain ou le crayon

(1) Ceux qui sont dépourvus du sens esthétique, pourront appliquer la méthode scientifique. Elle leur donnera, peut-être, une habileté *profitable*.

marche comme de lui-même, la main elle aussi s'anime, « l'âme passe ! »

Est-il besoin, pour cela, d'une érudition exacte, qui indique savamment les intentions positives de l'artiste, — s'il en a eu, — les circonstances, le milieu de la création de l'œuvre ? Nullement. Bien plus, chacun, dans l'interprétation mentale et préalable du modèle, doit mettre de sa personnalité, « créer » à son tour. Qu'il « repense » exactement l'idée de l'auteur, peu importe, l'essentiel est qu'il pense ou plutôt qu'il sente. Dessiner ce qu'on sent et comme on sent, tout est là. « Quand il arrive à l'âme de « procéder ainsi, dit Joubert, on sent que les fibres montent « et se mettent toutes d'accord. Elles résonnent d'elles-« mêmes et tout le travail consiste alors à s'écouter, à « remonter la corde qui se relâche, à descendre celle qui « rend des sons trop hauts, comme ont contraints de le « faire ceux qui ont l'oreille délicate, quand ils jouent de « quelque harpe. »

Il ajoute : « Pour composer et écrire ainsi — j'ajouterai : « pour dessiner ainsi, — il faut faire de soi d'abord ou « devenir à chaque ouvrage un instrument organisé. »

En un mot, pour atteindre la vérité, il faut, selon Platon, une préparation morale. Cette préparation psychologique et morale qu'on vient de décrire, est nécessaire pour dessiner, pour exprimer à son tour le beau présenté comme modèle. Pour tout dire, il est nécessaire de vivre de la vie que traduit, vibrante, le chef-d'œuvre.

C'est du moins l'idéal ! On s'en approchera si l'on découvre au moins « un mouvement » auquel se subordonne tout le détail des mouvements, une « idée directrice. »

Voici, par exemple, un buste de Diane. C'est un fragment. Il n'aurait toute sa valeur que dans l'ensemble de la statue, celle-ci placée dans le milieu où elle doit figurer. Prenons-le tel quel. Essayons d'en démêler le sens. La tête tout entière est un peu tournée vers la droite et légèrement inclinée. La direction générale est celle du regard ; « la ligne

de vie » passe par les yeux. Ils ne se fixent pas horizontalement dans l'immobllité de l'indifférence, ils ne se lèvent pas en haut, orgueilleusement dédaigneux de ce qui se passe sur terre, ils s'abaissent vers les mortels. Les cheveux rejetés en arrière avec une élégante négligence, dégagent le front, l'arcade sourcilière et le profil du visage ; toutes les lignes composent leur direction en une résultante qui est l'axe même du regard. Très légèrement rejetée en arrière, grâce à une inflexion à peine sensible du cou, la tête ne s'incline qu'avec plus de grâce et d'harmonie. D'ailleurs, rien de forcé ; pas de veines ni de muscles en saillie. La vie exprimée est discrète, contenue, paisible, parce qu'elle est sûre d'elle-même, n'étant contrariée par aucun obstacle ; nullement égoïste, du reste : la bienveillante déesse abaisse vers nous un regard affectueux et semble ne condescendre à notre faiblesse que pour nous élever jusqu'à elle et nous faire partager sa tranquille et divine félicité. C'est « l'attrait du désirable » dont parle Aristote, et qui, selon lui, explique l'évolution, le progrès de tout être fini vers la perfection absolue.

De même pour la Vénus de Milo. Ce n'est pas seulement une femme vigoureuse et bien faite — un peu épaisse de taille pour notre goût moderne. Ce n'est pas non plus la beauté vaniteuse, enchantée d'avoir obtenu la préférence de Pâris. A plus forte raison, n'est-ce pas l'épouse infidèle de Pluton et l'amante perverse de Mars, patronne du libertinage. Une connaissance plus exacte du culte antique des Grecs ne permet pas cette interprétation que dément déjà le caractère sérieux, la sévérité même de sa beauté. « Elle « unit une sorte de mâle sévérité à des grâces qui ne sont « féminines qu'aux trois quarts ; elle frappe d'ailleurs par « une si haute stature, par une simplicité si austère, par « des souplesses si empreintes de vigueur, en un mot, par « un caractère de si grave beauté qu'au premier aspect « l'esprit, bien que subjugué, chancelle néanmoins en se « trouvant ainsi débouté des impressions de douceur, de

« mollesse ou de volupté, auxquelles il avait pu « s'attendre. » (1)

Pour que l'étonnement cesse et que le sens de ce chef-d'œuvre apparaisse, il suffit de mettre de côté l'dée vulgaire qu'on se fait de Vénus et de rétablir la vérité. Les anciens Grecs voyaient en elle l'épouse légitime de Mars, et, dans leur union, l'idéal du mariage. Bien plus, quand les progrès de la civilisation eurent substitué l'union et la paix aux luttes violentes qui avaient primitivement armé les peuplades les unes contre les autres, Solon voulut que Vénus fût invoquée par les tribus, groupées dans l'unité de la cité athénienne, comme la déesse de la concorde et de l'amour, comme le symbole de la victoire remportée par la persuasion sur la brutalité.

Ce serait l'idée inspiratrice de ce chef-d'œuvre. Dans cette hypothèse, confirmée par la comparaison avec d'autres monuments de la statuaire antique, cette Vénus avait à sa gauche, légèrement tourné vers elle, le dieu Mars. Au sortir du bain sacramentel qui faisait partie des rites religieux du mariage, enveloppée à demi d'une draperie que sa jambe gauche, un peu soulevée, retient naturellement, elle accueille son époux, pose tendrement sa main gauche sur son épaule gauche en passant le bras par derrière, et tournant vers lui son regard et toute sa tête, de la main droite elle détache son baudrier, elle le désarme (2).

Cette hypothèse admise, tout s'expplique : la dignité sereine de sa physionomie, de son regard, de ses lèvres est empreinte d'un fond de douceur qui pénètre, quand on la contemple un peu longtemps. Le cou est rond et faiblement modelé : aucun mouvement violant n'agitant cette âme, aucun afflux de sang ne gonfle les veines. Le corps tout entier participe à cette pondération, à ce merveilleux équilibre des forces qui caractérise la vie dans sa plénitude.

(1) R. Töppfer. *Réflexions et Menus Propos d'un peintre genevois.*

(2) Il faut lire, là dessus, le magistral article de M. Ravaisson, *Revue des Deux Mondes*, 1er septembre 1871.

Les formes nettes et fermes en même temps que modérées, présentent une tranquille harmonie (1). La stabilité de l'attitude n'exclut pas la grâce. C'est la douceur dans la force. Vénus est certaine de l'empire que sa beauté auguste, sereine, même un peu fière, exerce sur le dieu de la guerre. Et tout admirateur de la vraie beauté, sera, dans tous les temps, subjugué par la perfection exquise de cette statue, même mutilée. Lorsque, dans la galerie du Louvre, où elle est située et éclairée avec un rare bonheur, on s'arrête à quelques mètres et qu'on la fixe avec recueillement, laissant de côté tout parti pris d'examen critique, toute discussion sur les interprétations diverses, toute idée précise, dans cette disposition unique : admirer, aimer, l'émotion est bientôt intense ; il faut un effort pour s'arracher à ce spectacle.

Pour ceux qui n'ont pas la bonne fortune de pouvoir contempler l'original, une reproduction ou une réduction soignée, même en plâtre — et l'école du Louvre elle-même en fournit — peut encore produire une partie de ces heureuses et fécondes impressions. Je sais une jeune fille qui, tous les matins, lui consacre un moment, et je ne puis mieux terminer ces lignes sur la Vénus, qu'en citant l'expression inédite et sincère puisqu'elle était tout intime, de cette dévote admiration :

« Pourquoi j'aime la Vénus de Milo ? mais tout simple-
« ment parce qu'elle est belle ; belle, non pas comme une
« femme du XVIIIe siècle, comme une héroïne de Boucher
« et de Watteau : elle a dans les traits, dans l'attitude,
« dans l'expression, quelque chose de pur, de chaste et
« même d'austère.

« Il y a plus : dans cette tête légèrement inclinée en
« avant, il y a de la pensée ; c'est bien la vierge fille de
« Jupiter. C'est l'intelligence personnifiée, la sagesse non

(1) « L'action silencieuse et tranquille nous donne, beaucoup plus que la violence de l'effort, le sentiment d'un pouvoir actif. » (Al. Bain).

« théorique et froide, mais celle qui procède de l'élévation
« du caractère et de la noblesse des sentiments (1).

« J'aime la Vénus aussi parce que ses formes sont harmonieuses, que rien n'y arrête l'œil, si ce n'est pour le « satisfaire, parce que j'ai eu quelquefois devant elle l'idée « de la beauté et que j'ai compris, en la regardant, ce que « c'est que cette perfection dont l'idée nous rapproche de « l'infini. Vous me direz que la bouche est un peu dédaigneuse. Je ne le crois pas ; elle est fière, voilà tout ; de « cette fierté qui n'est pas de l'orgueil, mais la dignité « d'une âme noble. Je trouve même que, dans la Vénus, il « y a de la douceur. Ce n'est pas ce qui frappe d'abord. « Cependant elle ne fait pas défaut. Si la Vénus vivait, elle « serait douce comme quelqu'un qui se possède et qui « consacre à une noble tâche toute l'énergie de sa volonté. »

Celle qui a écrit ces lignes et dont l'intelligence est évidemment très cultivée, est, je puis bien le dire, professeur dans un lycée de jeunes filles. Je suis bien sûr que l'art est, pour elle, un moyen très fécond d'éducation, qu'elle ne regarde pas le dessin comme un « art d'agrément, » qu'elle développe le sens esthétique de ses élèves par les bonnes méthodes, en un mot, qu'elle sait exciter en elles cette activité profonde et féconde des couches inconscientes de l'âme où se fait « la semaille de vie. »

On objectera que de pareilles leçons passeront nécessairement par dessus la tête de la majorité des élèves et resteront stériles, faute d'être comprises. Je réponds qu'il n'est pas nécessaire que tout soit compris. Une symphonie de Beethoven impressionne profondément tout auditeur bien disposé, quand même une grande partie des intentions de l'auteur, des phrases mélodiques ou des effets d'harmonie lui échappent. De même, à une leçon de ce genre,

(1) Notre interprète semble identifier ici Vénus et Minerve. Ce serait une autre manière de comprendre le chef-d'œuvre, mais cette manière a sa valeur. Bon exemple de la liberté féconde qui convient à la critique *éducative*.

animée par le souffle d'une conviction émue, les élèves laisseront passer inaperçues bien des idées, ne pénètreront pas le sens de toutes les considérations présentées ; mais l'impression qui en restera, pour être vague, n'en aura que plus de puissance. « Rien de précis, n'est éducatif. » La leçon sera elle-même une œuvre d'art et la meilleure initiation aux mystères de l'art, puisque l'effet produit sera précisément de même nature que celui qu'on attend de l'œuvre ainsi interprétée : « l'éclosion de la vie spirituelle au centre même de l'âme. »

Je crois qu'aucune jeune fille de 15 à 18 ans un peu préparée, n'entendra une leçon faite suivant cet esprit, sans se prendre d'un goût sérieux pour une œuvre d'art, sans désirer savoir à son tour admirer ainsi, pour dessiner désormais avec goût, avec un peu d'enthousiasme, avec l'âme entière.

Que dis-je ? J'ai connu, j'ai entendu, non plus un professeur, non plus une élève de 18 ans, mais une fillette de 13, que ses parents ne donnaient nullement comme un phénomène de précocité, et qui, placée devant une bonne réduction de la Vénus de Milo, s'écriait : « On dirait qu'elle respire ! » Et s'éprenant du modèle, elle en essaye esquisse sur esquisse, jusqu'au jour où, d'un coup de crayon heureux, elle a saisi quelque chose de la vie du chef-d'œuvre. Ce jour-là, l'enfant s'est précipitée vers sa mère et, lui montrant son dessin : « Vois, maman ; elle parle ! »

Voilà la façon de dessiner vraiment *éducative*. Quand on est dans ces dispositions, quel que soit le modèle, pourvu que quelque trace de vraie beauté s'y rencontre, on saura la découvrir et la faire revivre. Or, selon le mot de Platon : « à admirer la beauté, l'âme elle-même devient belle. »

LETTRES

SUR LA MUSIQUE CLASSIQUE

PREMIÈRE LETTRE

LES CONCERTS

DE MUSIQUE CLASSIQUE

A Madame E...

Au dernier concert, je vous ai vue, de ma place, entrer, vous installer dans votre loge et promener aussitôt sur la salle un regard interrogateur. Tout de suite, vous avez dû être rassurée. Parmi beaucoup de fraîches toilettes, la vôtre était des mieux réussies. Ceci, paraît-il, est d'une extrême importance.

D'ailleurs, nombre de visages connus et amis. Quelques lorgnettes se braquent. On échange des bonjours, des sourires, peut-être aussi, entre intimes, quelques remarques malicieuses ou jalouses. Lorsque, dans une ville de province la « société » est réunie, il en va ainsi. Peut-on moins faire que de contrôler les présences, de commenter les absences ?

Pendant ce temps, l'orchestre exécutait le premier morceau du programme. C'était l'un des plus beaux : une ouverture de Mendelssohn. En avez-vous saisi au passage tous les mérites ? Peut-être que non. Les yeux occupés, les oreilles remplies de chuchotements rendent l'âme distraite. Pour écouter cette musique, le *recueillement* est nécessaire. L'entendre c'est méditer ; c'est vivre au-dedans de soi. Or cela est difficile dans un milieu pareil.

Peu à peu, cependant, on y arrive. Mais alors d'autres préoccupations gâtent le plaisir. On critique les défauts de l'exécution ; on constate que les ensembles sont loin d'être parfaits, que les nuances sont négligées. Les instrumentistes ne sont guère moins dépaysés que ceux qui les écoutent par ce genre de musique. Ils sentent d'ailleurs, que l'auditoire n'est pas empoigné et ils hésitent. Il ne s'établit pas entre eux et lui ce courant de sympathie qui donne l'élan et anime les archets. Dans la salle, ne règne pas cette atmosphère d'admiration qui enveloppe toutes les âmes et les dispose à un culte unanime pour la beauté.

Voici pourtant un mouvement général d'attention et d'intérêt ! Je crois bien ! c'est la chanteuse qui paraît sur la scène ! Pour attirer le public qu'un programme exclusivement sérieux eût effrayé, il a fallu recourir à cet expédient : mettre un nom en vedette sur l'affiche, annoncer une étoile, intercaler du chant entre les morceaux d'orchestre. Les vrais amateurs, venus-là pour se régaler de classique, s'impatientent bien un peu d'avoir à subir cavatines et romances. D'exquises bluettes des maîtres, comme la *Chanson du Printemps*, de Mendelssohn ou la *Rêverie*, de Schumann, ne suffisaient pas à reposer l'attention, sans égarer le goût. Il a fallu les éclats de voix, les points d'orgue, les notes tenues ou mourantes sorties d'un gosier exercé par des vocalises. Avouons-le, la grande majorité des assistants paraît ravie de l'intermède que plusieurs prennent même pour le principal. Vous même, Madame, avez mêlé vos applaudissements à ceux du public et, de vos mains aristocratiques, contribué à l'ovation faite à la chanteuse.

Vous me trouvez bien sévère et un peu morose ! Que voulez-vous ? J'ai l'âme trop pleine de souvenirs, trop vibrante d'autres émotions pour n'être pas un brin scandalisé de la physionomie de nos concerts de province, trop timidement « classiques » à mon gré. O temps heureux de mes jeunes enthousiasmes, alors que, néophyte du beau

et de la grande musique, je n'aurais, pendant tout un hiver et vingt-quatre dimanches durant, sacrifié à aucun autre plaisir un concert Pasdeloup ! Plus récemment j'ai assisté à de merveilleuses exécutions des grandes œuvres par les orchestres de Colonne et de Lamoureux. Mais rien n'efface les impressions antérieures, à la première révélation de la musique classique.

Qui n'a pas assisté à ces concerts ou n'y a passé qu'une heure à n'y rien saisir et à s'y ennuyer, ne saurait comprendre quelles bonnes et salutaires émotions on y ressent ni quelle passion de la vrai musique ils développent.

Dans ces vastes salles se presse un public, composé de toutes classes et de tous rangs ; c'est une foule pittoresque, animée, un peu bruyante parfois (1). Un silence absolu et solennel s'établit pourtant aux premiers coups d'archet du chef d'orchestre sur son pupitre. La symphonie commence. De longs et harmonieux accords se font entendre et réveillent le monde intérieur des sentiments, des douces et nobles passions. De suaves mélodies emportent les âmes dans les sereines régions de la beauté ou les plongent dans une rêverie méditative qui ressemble fort au sentiment du divin. Et puis, les passages saillants, les traits sublimes soulèvent toutes les poitrines, suspendent les respirations et provoquent enfin comme un grand murmure, comme un immense soupir où toutes les âmes semblent se confondre et s'exhaler. Rien ne peut donner une idée de cet enthousiasme soudain, si spontané et si unanime, si élevé et si pur, si fortifiant et vivificateur.

A Paris seulement, me direz-vous, un concert de ce genre peut recruter un auditoire considérable et qui compte de nombreux amateurs, animés de dispositions pareilles. A Paris seulement, il est donné d'entendre les grandes œuvres exécutées avec cette perfection.

Je n'en disconviens pas. Mais, quand on s'est familiarisé

(1) Quand il y a lutte entre Wagnéristes et anti-Wagnéristes.

avec cette musique, on en discerne les beautés même à travers les défauts de l'exécution, on en jouit, en faisant facilement abstraction de l'inexpérience des interprètes.

Ceux-ci, d'ailleurs, se passionneront pour leur tâche à mesure qu'ils seront eux-mêmes plus initiés, surtout s'ils jouent devant un public toujours plus nombreux et plus appréciateur. Je ne saurais me faire à l'idée que, dans toute ville un peu considérable, ne puisse se former un auditoire fidèle et suffisant pour assurer le succès de concerts classiques. Si on en organise là où ils ne sont pas encore établis, que les premières difficultés, les premiers mécomptes ne découragent pas les vaillants qui se dévouent à cette œuvre excellente. A Paris, Pasdeloup, s'y est consumé : Colonne et Lamoureux ont recueilli son héritage. Entre leurs mains, il prospère.

Je voudrais, pour ma part, jouir d'une grande influence afin de faire, en faveur du grand art, une propagande efficace. Du moins, ce ne sera pas ma faute, Madame si je ne vous y convertis, vous qui accueillez avec une indulgente bienveillance mes exhortations.



DEUXIÈME LETTRE

COMMENT IL FAUT ÉCOUTER

LA MUSIQUE CLASSIQUE

A la même.

Vous faites à ma première lettre une objection grave et qui rendrait toutes mes exhortations inutiles : la musique classique, dites-vous, n'a pas le don de vous intéresser ; si vous l'osiez, vous diriez qu'elle est ennuyeuse. Vous êtes tentée de croire que beaucoup l'admirent par convention, par pose, afin de paraître capables de « comprendre la musique savante. »

Si vraiment c'était de la musique savante et rien que cela, elle ne mériterait pas d'être cultivée. La confusion de l'art et de la science est une méprise, une erreur. La science a son objet qui est de découvrir les lois de la nature, d'en soumettre les mouvements au calcul et de déterminer les propriétés et les combinaisons des nombres pour perfectionner ces calculs. Tout autre est l'objet de l'art, tout autre sa *fin*. Il peut emprunter à la science des théories utiles, nécessaires même à la pratique des *moyens* qu'il emploie. S'il s'agit de musique, la connaissance des principes de l'harmonie, de la mathématique des sons et même des conditions physiologiques du plaisir de l'ouïe fixera les *procédés*. Peut-être lui devra-t-on de devenir un ingénieux et habile praticien, ou, si l'on se contente de juger les œuvres d'autrui, un critique compétent et érudit. Mais jamais formule scientifique n'engendra la beauté, ne

fit jaillir dans âme d'artiste la moindre inspiration (1), dans âme d'auditeur le moindre élan ; elle refroidit l'admiration, elle la tue, et, par suite, supprime le plaisir.

La musique savante ! les classiques n'y ont guère songé. Bien plutôt faudrait-il qualifier ainsi certaines compositions actuelles, celles des « musiciens de l'avenir » dont le principal mérite consiste à résoudre des problèmes mélodiques ou harmoniques, à introduire des modulations ou des accords inédits, des combinaisons de timbre inentendues jusque là. Les initiés à ces secrets techniques déclarent dogmatiquement que la jeune école produit des œuvres maîtresses. Ce sont en réalité des devoirs d'écoliers intelligents, « forts en thème, » mais stériles en idées amplement développées et suivies ; même leurs tours de force et leurs habiletés semblent vouloir mystifier le public, ou, comme ils disent dédaigneusement, les philistins.

Les vrais maîtres, les classiques avaient certes étudié « le contrepoint et la fugue. » Lisez les biographies d'Haydn, de Mozart, de Beethoven, vous verrez quel acharnement au travail, quelle scrupuleuse initiation à l'art qu'ils aimaient et pour lequel ils avaient pourtant des aptitudes innées si prodigieuses. Mais quels étaient leurs livres ? Des traités de physique ou de mathématiques ? Les œuvres des Helmoltz de ce temps là ? Que nenni ! A peine quelques cours rudimentaires d'harmonie. Ils passaient surtout de longues heures sur les partitions de leurs prédécesseurs, les primitifs qui, n'écoutant que leur génie, avaient, d'instinct et spontanément, réalisé le beau. Leur génie, à eux, plus puissant encore, perfectionnait l'art, mais sans calcul, sans systèmes froidement préconçus. C'est l'inspiration surtout qui en faisait à leur tour des créateurs (2).

(1) « Il est possible qu'un artiste ait du génie en dépit de ses théories; mais que la beauté soit sortie d'une formule, c'est ce qui ne s'est jamais vu. » (G. Séailles. *Essai dans le génie dans l art,* p. 161.)

(2) Beethoven ne cherche pas un sujet héroïque, il le reconnaît à son émotion quand il se présente à lui... L'œuvre naît spontanément dans l'inspiration... (G. Séailles, loc. cit. p. 233.)

Le véritable artiste se propose uniquement d'émouvoir. Il n'y réussira que s'il est lui-même ému; l'inspiration n'est précisément que l'émotion vivante, intense, créatrice.

Aussi, est-ce une autre erreur que de chercher à « comprendre » la musique classique au lieu de « l'entendre. » Que diriez-vous du spectateur d'une féerie qui demanderait à assister à la représentation dans les coulisses ou dans les dessous pour voir fonctionner l'agencement des trucs ? Sans doute que c'est un mécanicien soucieux de s'instruire, de se rendre compte. Mais pour celui qui ne demande à ce spectacle qu'une distraction et un plaisir, le mieux n'est-il pas de jouir naïvement des effets ?

De même à l'audition d'un concert classique. Ecouter avec une attention analytique, avec l'intention de saisir à chaque phrase tous les passages d'un ton à un autre, toutes les dissonances et les résolutions des accords en les nommant par leur nom, c'est traiter une symphonie vivante et palpitante comme un cadavre qu'on dissèque, comme une équation algébrique où il s'agit de déterminer la valeur de x et de y. Que m'importe les dièzes et les bémols, les quintes et les septièmes diminuées ? Cela c'est l'affaire du compositeur ; la mienne c'est d'être satisfait, d'être remué jusque dans l'intimité de mon âme. Je ne demande rien de plus, mais rien de moins à cette musique.

Votre âme aussi sera touchée, Madame, si, la distraction écartée, vous êtes disposée à l'accueillir comme il convient. « Paisible et silencieuse mais préparée à tout accord et portant dans sa nature même tous les nombres de l'harmonie, l'âme attendait dans un calme confiant la venue du souffle de Dieu (1). » Le souffle de Dieu c'est le génie dont cette musique est le langage. Le critique sceptique « au lieu de recevoir toute parole comme un hôte ou comme un ami, l'arrête à distance pour la juger (2). » Cela est nécessaire dans bien des cas, mais pas ici. Toute note, toute

(1) A. Gratry. *Méditations inédites.* La Parole.
(2) Ibid.



phrase de ces chefs-d'œuvre est un hôte ou un ami, qui vient frapper à la porte de votre âme ; ouvrez lui sans vous informer ni de son nom, ni de son origine. Pas d'inquisition, pas d'analyse. Ne cherchez pas à « comprendre ; » soyez émue, soyez heureuse, aimez ; la beauté ne veut pas d'autre culte que l'enthousiasme.

Mais, répliquerez-vous, l'enthousiasme ne se commande pas. Votre musique classique me laisse indifférente et froide !

Ne serait-ce point parce que vous ne savez pas revenir d'une première impression ? Seriez-vous de celles au cou desquelles il faut se jeter tout d'abord, sauf à rester sot et banal après les premières embrassades ? Que cherchez-vous enfin : caprices ou coups de foudre ? Si c'est le caprice, né d'un charme tout extérieur et superficiel, donnez-vous au répertoire italien ; écoutez Rossini ou Verdi, le Verdi de la *Traviata* ou de *Rigoletto*. Ils vous murmureront à l'oreille des phrases aimables ou même sentimentales. Mais non, vous n'êtes pas femme à vous contenter de la sentimentalité fade, à prendre le bel air pour le vrai mérite. Faut-il le coup de foudre pour ébranler votre âme ? Wagner est capable de le frapper. Certaines de ses pages sont étonnantes et tonnantes. Elles désorientent, renversent, accablent, stupéfient (1). Mais stupéfaction n'est pas jouissance, beauté, vie. Cela ne dure pas ; la position est intenable ; des sublimités vertigineuses où vous avez perdu l'équilibre, vous retombez à plat dans la vulgarité et le chaos.

Tout autre est le bonheur réservé aux amants de la musique classique. La présentation est un peu cérémonieuse, j'en conviens. Cet art a de la tenue, de la correction. Sa discrétion et sa réserve peuvent, de prime abord, ressembler à de la froideur. Mais admettez-le peu à peu dans votre intimité ; laissez-le parler, s'épancher, vous révéler ses trésors de tendresse, d'émotion, de vitalité. Insensi-

(1) Voir la dernière page de cette brochure.

blement vous serez gagnée, charmée, enchantée. Surtout nulle déception à craindre ; plus le commerce se prolongera, plus entière sera l'intimité, plus aussi vous vous féliciterez d'être allée au delà des apparences, d'avoir persévéré. Le génie vous aura révélé un monde supérieur, dont la claire vision, dont les délicieuses et vivantes harmonies vous apporteront, suivant vos propres dispositions, consolation ou joie, en tout cas sérénité et courage.

C'est l'histoire de tous les sentiments profonds et durables suscités par la vraie beauté, soit dans l'art, soit dans la nature. Un « terrien » arrive, pour la première fois, au bord de la mer : « Quoi ! c'est là ce spectacle tant vanté ? Une grande plaine plate, nue, monotone, bordée par une ligne noire qu'on prendrait pour un mur !... O déception ! » Patience, répondrais-je ; installez-vous, demeurez, contemplez. Dans six mois, dans un an vous aurez du mal à vous arracher au charme. Au bout de quelques années il ne semble plus possible de s'en passer. Ceux qui en ont toujours vécu mourraient rapidement d'ennui loin du rivage aux éternelles et mystérieuses rumeurs. Pourquoi ? Qu'est-ce que cela ? C'est, à travers le rythme des flots, ici surtout la lumière, là surtout le mouvement, toujours l'infini, nécessaire à toute âme humaine non abêtie.

Prenez, Madame, pour familiers, Mozart et Beethoven et vous me direz ensuite si le premier ne vous rappelle pas la Méditerranée, le second l'Océan. Pour moi, je sais bien que vous ne pourrez plus vous passer du rythme de leurs phrases, de l'harmonie pénétrante et profonde de leurs accords. Les entendre, en entendre fera désormais partie des besoins essentiels de votre âme et les heures que vous leur consacrerez seront parmi les meilleures de votre existence.

TROISIÈME LETTRE

La Musique Instrumentale

L'ORCHESTRE

A la même.

Une de mes assertions qui vous paraissent le plus difficiles à admettre, c'est que la musique instrumentale est supérieure à la musique vocale. « Le public, dites-vous, me donne tort, en applaudissant le moindre morceau de chant avec plus d'enthousiasme que la plus belle symphonie. »

Je commence par récuser ce jugement du « public. » Comme toute forme de l'art, la musique ne peut être goûtée sans une certaine initiation. Par suite, la musique pure, indépendante de toutes paroles, la musique instrumentale, en un mot, est moins accessible que le chant.

De plus, les applaudissements, dans ce cas, s'adressent à l'interprète beaucoup plus qu'à l'œuvre même. Il n'est pas jusqu'aux avantages physiques de l'artiste qui n'entrent comme élément important dans son succès ; une jolie cantatrice, un ténor de belle prestance sont tout de suite accueillis avec un murmure flatteur. Aussi, grisé par l'ovation, le virtuose ne songe plus qu'à se faire valoir. Il tient indéfiniment les notes qu'il émet avec plus de facilité ; par des éclats de voix ou des susurrements excessifs, il introduit des nuances, des effets qui sont des contre-sens ; il interrompt les phrases pour montrer toute la souplesse

de son organe en des vocalises banales ou absurdes ; bref, il dénature le texte de l'auteur à son profit, et j'avoue que cela me gâte tout à fait le plaisir que j'éprouverais, tout comme un autre, à entendre chanter. Certes, quand Madame Miolan-Carvalho interprétait Mozart ou Gounod, avec un scrupuleux respect de la pensée et du langage du maître, tout entière au souci d'en faire valoir les beautés, j'étais ravi. Si j'avais d'abord et toujours entendu telle voix que je sais, je serais peut-être « converti » au chant, tant elle est désintéressée et vibrante ! Mais qu'une pareille intelligence, un pareil amour de l'art se rencontrent peu !

Contre mon opinion, une seule objection est sérieuse et mérite d'être examinée : « la voix humaine est le plus parfait, le plus expressif des instruments ; ceux-ci ont d'autant plus de valeur qu'ils se rapprochent de la voix humaine. »

Cette thèse est celle de M. Levêque, dans des articles de la *Revue Philosophique*, que vous liriez comme moi, avec le plus vif intérêt, mais qui ne m'ont pas convaincu. Comme la mienne vous semble et semblerait à beaucoup d'autres paradoxale, comme M. Levêque défend l'autre avec beaucoup d'habileté et d'autorité, vous me permettrez, pour une fois, de discuter, en cherchant d'ailleurs à transformer la divergence en simple malentendu, en me tournant plus volontiers, vers ce qui me met d'accord avec ce philosophe.

« La voix humaine est le plus parfait des instruments ! » Sans aucun doute. Mais, elle est faite pour parler, beaucoup plus que pour chanter (1). Lorsque nous donnons un avertissement et qu'on n'en tient aucun compte, nous disons : « C'est comme si je chantais ! » indiquant par là que le chant n'est qu'un emploi subalterne et de luxe pour la voix. Son vrai domaine est l'éloquence ; l'*accent* le plus expres-

(1) Dans toutes ces considérations, je mets à part la musique religieuse, les chants liturgiques. Quant on s'adresse à Dieu, c'est-à-dire à l'être infiniment mystérieux, c'est peut être le cas de joindre à la parole, nécessairement impuissante, ce langage mystérieusement expressif et facilement solennel : la musique.

sif, est précisément celui qui s'éloigne le plus du caractère musical. Même au théâtre, celui qui parle peut agir sur l'âme de l'auditeur bien plus puissamment que celui qui chante. Faure me charme infiniment, mais Got jadis, Mounet-Sully aujourd'hui, font tressaillir toutes les fibres de l'être. La déclamation est d'ailleurs si peu le chant qu'elle devient fatiguante dès qu'elle en prend le caractère. Je connais plus d'un spectateur que la voix musicale, que la diction chantante de Sarah Bernhardt énervent.

Peu importe, direz-vous, si, même dans cet emploi subalterne, la voix est encore le plus expressif des instruments.

Et voilà ce que je me permets de contester. Soumettons cette proposition à l'épreuve de la pratique, devant un jury de véritables amateurs ; supposons, dans un concert, une cantatrice et un violoniste d'égal talent faisant entendre chacun un très beau morceau de musique : je défie celle-là de produire sur l'âme des auditeurs un effet aussi profond et durable que celui-ci, d'animer les ondes sonores d'une vie aussi intense. J'en appelle à tous ceux qui, familiarisés avec la grande musique, ont entendu Joachim jouer le concerto de Mendelssohn on la Romance en *fa* de Beethoven.

Chanter est un emploi de la voix humaine non seulement accidentel mais conventionnel et factice. Une mère qui, voulant traduire la douleur qu'elle éprouve de la perte d'un fils, se mettrait à chanter serait considérée comme folle ; une femme éclaterait de rire au nez de l'homme qui, prétendant éprouver pour elle un sentiment profond et sincère, ne trouverait pas de plus expressif moyen que de lui chanter sa déclaration. Cela est bon dans un opéra où le convenu et l'artificiel ont une si large part, tandis qu'il n'en ont pas dans un concert instrumental.

Remarquez bien que j'admets ce convenu et ce factice comme une source de vives jouissances et le chant comme une forme encore très appréciable de l'art musical. On peut même soutenir que la combinaison de la symphonie et

du drame, dans l'opéra, rassemble une multiplicité d'éléments d'intérêt que ne connaît pas la symphonie toute seule et par suite procure une *somme de plaisir* plus grande pour la généralité des assistants. Mais la question n'est pas là. Il s'agit de savoir si la voix est le plus expressif des instruments et le chant la musique par excellence. Je le nie et voici pourquoi : des deux éléments qui constituent le chant, les paroles expriment, comme je le disais tout à l'heure, des sentiments (1) déterminés. Déterminés par quoi ? Par l'indication de leur origine, des circonstances au milieu desquelles ils se développent, enfin de leur objet. Dans notre vie, les sentiments sont liés à certains faits ; dans notre âme, la sensibilité est intimement mêlée à l'intelligence. Mais cette détermination du sentiment est en quelque sorte contraire à sa nature propre. Pris tout seul, comme émotion, il a une intensité, une qualité, un timbre, des nuances qui échappent à la formule et la dépassent. D'ailleurs, comme me le disait tout à l'heure ma petite Marguerite, il y a des sentiments qu'on ne peut pas exprimer. Ce quelque chose d'indéfinissable n'est pas, tant s'en faut, le moins réel. La musique, qui accompagne les paroles, le traduit à sa façon et, en cela, son rôle est acceptable et utile. Mais l'élément défini le gêne et le diminue. Du point de vue moral, c'est peut-être heureux. Il est bon que la raison gouverne le cœur. Pourtant « le cœur a ses raisons que la raison ne comprend pas. » Celle-ci est parfois sèche et étroite. Le sentiment a le droit de demander, non point à rompre, mais à se donner quelque liberté. Que dis-je ? Ne faut-il pas, dans certains cas, lui accorder la primauté ? N'est-ce pas lui qui engendre l'idée et la soutient et la nourrit ?

Ceci concédé et tout en laissant à la logique le soin de diriger nos pensées et indirectement nos émotions, si l'émotion, comme telle, trouve dans l'art indépendant,

(1) Je dis « sentiments » parce que chanter des idées ou des résolutions est absurde.

dans la musique sans paroles, son expression propre, ne s'ensuit-il pas, sur le terrain de l'esthétique, que cette musique est la vraie, que, tout au moins, elle est supérieure ?

En résumé, la voix est le plus parfait des modes d'expression de la vie de notre âme entière, mais le rôle d'instrument de musique n'est pour elle, qu'accidentel et accessoire.

M. Ch. Lévêque appuie son dire à la science, au témoignage du physiologiste Helmoltz : « Les bons timbres musicaux sont les plus riches en *harmoniques*. Or, les *voyelles* sont les sons qui contiennent, sinon le plus grand nombre d'harmoniques, du moins le plus grand nombre des harmoniques dont le *rapport* avec notre oreille est tel que celle-ci est évidemment accordée pour les sentir. »

Ce passage contient deux idées qu'il importe de distinguer : 1° Les voyelles sont plus riches en harmoniques que les consonnes, à ce point qu'Helmoltz ne parle pas de celles-ci comme élément musical de la voix. Les voyelles représenteraient, dans l'alphabet et le corps des mots, l'élément spécialement affecté à l'expression du sentiment, mêlé à l'idée dans le fait complexe de la vie intérieure, tandis que la consonne, plus déterminée, moins musicale, traduirait l'élément intellectuel. Or, on sait que, dans le langage, les consonnes sont plus importantes que les voyelles. Dans certaines écritures celles-ci ne sont même pas indiquées. Le choix de telle ou telle voyelle, pour lier les consonnes, est presque facultatif et dépend de la manière de sentir de chacun. C'est donc bien, dans la parole, l'élément accessoire, inférieur.

Quant à affirmer, 2° que les voyelles prononcées par le gosier humain, sont d'un timbre plus riche que le timbre des instruments, Helmoltz ne l'ose pas. Il soutient seulement qu'il est le plus riche *par rapport* à l'oreille de l'homme. La correspondance serait plus facile, plus complète. Or, c'est là une assertion vraie peut-être pour l'oreille non exercée à percevoir les sons musicaux, mais que n'accepteraient pas les amateurs de musique

les plus compétents, ceux dont l'oreille est le mieux « accordée. »

Ils contesteraient aussi la réciproque : « les instruments les plus parfaits sont ceux qui imitent le mieux la voix humaine. » Ils la laisseraient pour compte aux admirateurs de cavatines et de romances, à ceux que délecte le jeu de l'orgue qu'on appelle voix humaines ou voix célestes. Pour eux, beaucoup d'autres jeux, celui de hautbois, de basson, les « jeux de fonds » sont autrement expressifs. — Et ceux-ci le sont beaucoup moins que les instruments à cordes et à archet.

M. Lévêque se tire ingénieusement de cette dernière difficulté disant que le violoniste s'assimile, s'incorpore, en quelque sorte, son instrument, s'en fait « une seconde voix. » Oui, mais tout autre que la première, que la voix naturelle. Elle la remplace avantageusement et même si bien que je connais des violonistes qui, après avoir joué un morceau très expressif, avec une grande intensité de passion, sont atteints d'aphonie passagère mais complète.

Oui, le violon, le violoncelle *chantent*. C'est une locution courante, mais qu'il faut bien entendre. On veut dire par là qu'ils donnent à une phrase *musicale* toute son expression, nullement qu'ils *imitent* la voix. M. Léon Pillaut, dont M. Lévêque invoque l'autorité, l'avoue : « Toutes les intensités de l'émotion, toutes les langueurs et les ardeurs du rythme, sont rendues avec l'archet, avec plus de facilité peut-être qu'avec la voix. » (1)

Il est vrai que, dans ce même passage, l'auteur écrit que les instruments à corde produisent « une voix la plus étendue, la plus brillante, la plus douce qui soit, *après la voix humaine.* » Mais qui ne voit que cette restriction est démentie à l'avance, qu'elle n'est qu'une concession au préjugé.

M. Lévêque prévoyant cette objection que « la voix humaine n'a ni l'étendue, ni la flexibilité, ni la rapidité

(1) Léon Pillaut. *Instruments et Musiciens*, p. 21.

des instruments, » répond : « Ce n'est pas là une différence d'essence... » Soit, mais c'est une supériorité, du point de vue instrumental et musical, bien entendu.

En somme, la valeur expressive soit de la voix, soit des instruments, dépend par dessus tout de la richesse de leur timbre. Les comparaisons que fait M. Lévêque des intonations des instruments avec celles de la voix humaine sont et fort ingénieuses et très exactes ; mais celle-ci n'est pas le modèle, ceux-là la copie. Les ressemblances viennent de ce qu'une même cause produit et explique ces effets semblables.

Ceci posé, je suis tout prêt à accepter la définition que M. Lévêque donne de l'orchestre : « C'est un ensemble de voix qui chantent sans paroles. » Et c'est précisément pour cela que je les préfère. Les instruments peuvent ce qui, par sa nature même et son vrai rôle, est interdit à la voix humaine, — car la vocalise est un exercice excellent pour assouplir l'organe, ce n'est pas de la musique. — La voix est au service de l'idée surtout, l'orchestre au service exclusif du sentiment, des sentiments indéterminés, dont la musique, la musique toute seule est le vrai langage — ou l'expression, si l'on veut réserver le mot langage à la combinaison des *mots*.

Après cela, que la symphonie soit née du chant, c'est bien possible. Mais elle s'en est détachée, elle a conquis son indépendance ; du même coup elle a fait de la musique un art *sui generis* ; les grandes compositions datent de là. Par un retour équitable, le drame lyrique ou même l'opéra proprement dit, y ont gagné. Mais jamais drame musical ne sera aussi émouvant que les neufs symphonies de Beethoven !

C'est ici que je me retrouve — avec quel plaisir ! — d'accord avec M. Lévêque. J'admire avec lui, sauf certaines réserves de détail, le commentaire de Berlioz sur ces symphonies. Avec lui, j'y vois un *sens* et l'expression des drames intimes que nous raconte Beethoven. Non, M. Lévêque a bien raison

de le dire, la musique n'est pas indifférente. Telle n'était pas ma pensée, dans ma *Leçon sur la musique*, en parlant de la liberté de l'interprétation musicale. L'exécutant peut substituer ses sentiments personnels à celui de l'auteur, mais sous la condition qu'il y ait analogie et complète parité dans les phases de l'évolution sensible. En effet, des sentiments, divers par leurs circonstances et même par leur objet, peuvent présenter des modifications correpondantes comme il y a, pour des couleurs différentes, des tons, des nuances pareillement graduées.

Avec M. Lévêque, enfin et surtout, je suis complètement d'accord pour voir dans les instruments de l'orchestre les personnages du drame, ayant chacun leur physionomie, leur caractère, leur timbre particulier et, par suite, approprié à traduire tel ou tel genre d'émotion, telle ou telle nuance du sentiment. La psychologie des divers instruments et de l'orchestre dans son ensemble est ce que je goûte le plus dans les savants articles de M. Lévêque. J'aimerais à vous les faire lire ou, tout au moins, à vous résumer ici ses analyses, fruit de ses lectures et de ses propres observations. Mais cela nous entraînerait bien loin.

Pensez seulement, quand vous écouterez l'orchestre, à distinguer et à grouper les instruments. Discernez le rôle prépondérant du quatuor à cordes, le rôle complémentaire ou épisodique du quatuor des instruments à vents et en bois (flûte, hautbois, clarinette et basson), la personnalité un peu mystérieuse du cor soit solitaire, soit qu'on en forme un troisième quatuor qui relie les bois aux cuivres (trompettes, trombonnes et basses) ; entendez comme les instruments à percussion marquent davantage la mesure et le rythme, le jeu des trois timbales ayant toutefois le privilège de contribuer à certains effets d'harmonie et d'expression.

Vous ne tarderez guère à vous rendre compte de l'heureuse habileté avec laquelle les grands maîtres conduisent les démarches de ces différents groupes, tantôt par

dialogues et alternatives, tantôt par fusion, rarement par opposition violente, presque jamais, comme font trop souvent nos contemporains, en hachant l'idée par menus fragments épars dans l'orchestre et se succédant, se substituant l'un à l'autre d'une manière heurtée, imprévue, fantasque et comme ironique. Dans les symphonies d'Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Mendelssohn, une phrase passe souvent d'un instrument, d'un groupe à un autre ; la variété des timbres donne lieu à des combinaisons intéressantes, mais toujours cette variété se ramène à l'unité de l'inspiration ; tous les éléments en sont étroitement solidaires comme dans un corps bien organisé et bien vivant : « Les voix multiples de l'orchestre qui se plaignent ou menacent — j'ajouterais qui murmurent tendrement ou joyeusement s'épanouissent — chacune à sa manière et dans son style, semblent n'en former qu'une seule, si grande est la force du sentiment qui les anime. » (1)

(1) Berlioz. *A travers chants*, p. 55



QUATRIÈME LETTRE

LES DEUX MANIÈRES DE TRAITER LA MUSIQUE

LA PRÉCISION ESTHÉTIQUE

A la même.

« Un jour, écrit l'ami Töpffer, le sentiment et la philo-
« sophie sortirent de compagnie. Le sentiment égara sa
« compagne et, pour se venger, la philsophie tua le
« sentiment (1) ».

Le sentiment ne tarda pas à renaître toujours suspect à la philosophie.

Pour moi, Madame, j'ai l'ambition de dissiper le malentendu et de réconcilier les deux adversaires sur le terrain de l'esthétique musicale. J'éclaircirais, du même coup, une question qui vous semble encore obscure : comment peut-on, sans infidélité au texte, sans arbitraire, sans caprice, prêter à une phrase musicale ou à une œuvre tout entière des sens différents ?

Pour cela une double concession est nécessaire ; je demande qu'on m'accorde : 1° que le sentiment, pour être indéterminé, n'en est pas moins très réel et ne doit pas être confondu avec la rêverie nuageuse ; 2° qu'à côté de la philosophie raisonnante, qui « veut toujours trier, séparer,

(1) *Réflexions et menus propos d'un peintre Genevois*, liv. IV, chap. VI.

analyser (1) », et n'estime que la mesure mathématique, il en est une autre non moins sérieuse quoique moins rigoureuse, dont le rôle est de découvrir les secrets de l'activité et de la vie, par une sorte d'intuition qui pénètre au-delà des apparences.

Je sollicite de plus la permission de heurter les habitudes d'esprit dites positives, et de dire en toute simplicité des choses peut-être originales, sans que, de parti pris, on les taxe d'étranges.

Le P. Gratry intitule un chapitre de sa *Connaissance de l'Ame* (liv. II, chap. II): « Les deux manières de traiter la parole.. »

Il ne s'agit pas ici de la simple métaphore et de ce qu'on appelle, en renversant peut-être l'ordre véritable, le sens *propre* et le sens *figuré* des mots. Sans doute, le monde sensible est l'image ou plutôt l'expression du monde intelligible; le mouvement traduit et manifeste la force. C'est même le fondement et la raison profonde du symbolisme. On peut donc se servir de mots applicables à des objets matériels pour parler des réalités supra-physiques. Le positiviste Spencer le reconnaît lui-même : « on exprime souvent les faits de l'esprit en termes dé- « signant d'ordinaire les faits du corps. » En ce sens-là déjà, les mots concrets auraient deux sens : un pour le monde des corps, un pour le monde des âmes.

Il faut aller plus loin et entendre autrement « les deux manières de traiter la parole. » Les uns, en effet, prennent les mots exclusivement comme signes de leur pensée individuelle et n'y voient que ce qu'ils y mettent. Les autres considèrent les mots surtout comme expression des objets et de la réalité vivante. Dès lors, leur sens complet dépassse infiniment leur signification littérale. Voici pourquoi. Les objets ne sont jamais isolés, mais font partie d'un ensemble dont tous les éléments sont solidaires. Le monde est un tout organique maintenu par une indéfec-

(1) Ibid.

tible harmonie. Les mêmes lois générales gouvernent toute activité, de la plus humble à la plus sublime et y ramènent la multiplicité des faits à l'unité de la vie. « Tout est dans tout, » disait Montaigne, et Leibniz, un peu plus tard, enseignait que « toute monade est représentative de l'univers. » Aussi, en chaque être retentit comme un écho de ce qui se passe dans tous les autres : le moindre mouvement physique parti d'un point quelconque, le moindre élan de l'âme la plus timide se répercute et se transmet, de proche en proche, dans l'universalité des choses, à l'infini. Des rapports, cachés plus encore que manifestes, lient donc les objets matériels entre eux, les âmes entre elles, puis les corps avec les âmes, enfin les les corps et les âmes avec Dieu, origine, centre et fin de tout ce qui existe, se meut et vit.

Vouloir enfermer la vie dans des bornes fixes, dans des limites déterminées et géométriques, c'est oublier ou méconnaître ces hautes vérités. De même, circonscrire le sens, des mots à l'idée de l'objet tel que nous le voyons de nos yeux ou tel que notre connaissance actuelle le définit et le borne, c'est emprisonner et étouffer ce qui de sa nature est libre, ailé et fait pour une infinie expansion. « A ce point « de vue, dit l'illustre philologue Guillaume de Humboldt, « on comprend la parole non comme un tout déjà formé, « mais comme une création toujours en développement... « On sent que l'idée n'est jamais tout entière dans les « mots, qu'il y a toujours, au-delà de l'expression, quelque « chose que l'esprit doit achever... On a cette vivante « persuasion que l'être humain porte en lui le pressen- « timent d'une région qui dépasse celle de la parole et « que notre parole ne peut que limiter... Ce que l'âme en « peut exprimer n'est qu'un fragment... Mais, au-dessus de « chaque expression partielle, plane un sens moins arrêté « qu'on voudrait exprimer encore (1). »

(1) Guillaume de Humboldt, cité par le P. Gratry dans la *Connaissance de l'âme*, T. I, p. 152 (3e édition).

Voilà le grand sens des mots, celui qu'on peut qualifier avec Humboldt de *poétique* ou *d'oratoire* par opposition à l'autre qui convient surtout aux sciences abstraites (1). Les esprits éveillés et vivants, dit à son tour le P. Gratry, « ne rejettent pas des mots le mystère qui s'y cache... « Outre leur côté clair, ils en pressentent les profondeurs « obscures... Outre le disque borné des mots que définit « clairement la réflexion, ils croient à l'auréole immense « par où les mots se fondent dans l'immense et éternelle « vérité (2). »

Un seul exemple, emprunté également au P. Gratry, suffira, je l'espère, à dissiper les difficultés de cet exposé trop théorique. Pour mystique qu'il soit, il n'en présente pas moins d'intérêt. Je cite, en abrégeant à regret. Notre philosophe commente cette parole du Christ dans l'Évangile : « J'ai encore à marcher aujourd'hui et demain... et le troisième jour je serai consommé. » Au sens littéral, cela veut dire : « Je mourrai dans trois jours. » Mais c'est là le sens étroit et relatif. Voyons le sens large et absolu. Qu'est-ce qu'un *jour ?* Une durée de vingt-quatre heures ? Sur la terre, oui, mais non sur d'autres planètes dont le mouvement de rotation sur elles-mêmes n'a pas la même durée. Jour veut dire le temps qu'un astre met à présenter toute sa surface à son centre de lumière, de chaleur et de vie. Voilà pour le monde des corps. Mais les esprits, eux aussi, ont besoin de lumière, de chaleur et de vie. Il se fait en eux ausssi des intermittences de jour et de nuit (3) suivant qu'ils se tournent vers la vérité, vers le centre de toute vérité ou qu'ils ne le regardent plus. De même, pour

(1) Même dans ces sciences, chose curieuse, le grand sens aurait sa place. Certaines formules algébriques expriment plusieurs séries de vérités géométriques qui se correspondent point par point, ligne par ligne, ou bien à chaque point correspond une ligne et réciproquement. V. des exemples dans la *Connaissance de l'âme*, p. 172.

(2) Ibid., p. 158.

(3) V. dans les *Méditations inédites* du P. Gratry, les superbes pages sur le *jour et la nuit.*

l'humanité, les phases de civilisation et de barbarie. (N'est-ce pas le sens des deux sublimes allégories placées par Michel-Ange sur le tombeau de Laurent de Médicis, du Pensieroso ?) En résumé *jour* exprime donc le rapport positif d'une réalité quelconque à son origine, comme *nuit* en exprimerait en quelque sorte le rapport négatif.

Et *marcher* ? « Est-ce seulement franchir du pied la « distance que l'on sait, dans la durée d'un battement de « cœur ? Non certes, puisque la terre aussi marche et le « soleil aussi, et franchissent des espaces immenses pendant « que nos pieds font un pas. » Les âmes aussi marchent ; elles doivent du moins marcher vers la perfection de la raison et de la liberté. L'humanité enfin marche — avec quelques reculs — vers la civilisation idéale, à travers le progrès. « Marcher, c'est avancer ; avancer, c'est aller vers « un but, vers l'avenir que l'on poursuit. » La terre, dans ses révolutions, cherche *peut-être*, suivant le mot de Herder, le lieu de son éternel repos. Peut-être retourne-t-elle au soleil, d'où elle vient.

Or, atteindre son but, s'y reposer dans la plénitude de la vie et la perfection de l'activité, c'est précisément la *consommation*. Le Christ avançait vers son père pour y retrouver l'éternelle immutabilité après avoir consommé son œuvre, le rachat de l'humanité et peut-être de l'univers.

Le P. Gratry ajoute : « On contestera ce commentaire, « j'y consens.... Mais ceux qui contesteront ce grand sens « l'ont compris, puisqu'ils le contestent. Mais si ce sens « est compréhensible, il existe : c'est tout ce que je veux (1) ».

Cet exemple montre bien aussi, il me semble, que ce grand sens des mots est loin de jeter l'esprit dans le vague et comme dans l'évanouissement de la pensée. Ce serait la frapper de stérilité, tandis qu'il la féconde et lui donne une force infinie. « Quand je parle de quelque chose

(1) P. 164.

« qui dépasse l'expression et lui fait défaut, dit encore « Humboldt, il faut bien se garder d'entendre par là quel« que chose de vague et d'indéterminé. Bien au contraire, « *c'est là ce qu'il y a de plus déterminé ;* c'est ce qui donne « à la pensée le dernier trait, c'est ce qui l'individualise et « achève ce que le mot seul ne saurait achever. »

Pour comprendre ce passage il suffit de distinguer deux sortes de précision : la précision mathématique et la précision poétique (1). La première fixe, d'une manière abstraite, la *limite* des objets ; elle ne nous en donne, en somme, qu'une idée négative et creuse, puisqu'elle fait comme le vide autour de l'objet et n'enferme entre les limites qu'une étendue sans contenu réel ou des mouvements indifférents. La précision poétique au contraire, qui est la précision esthétique, saisit, au sein même de la réalité, le principe qui l'anime, qui coordonne ses éléments, en constitue par conséquent l'unité et lui donne son cachet propre, ce qui constitue sa personnalité. Croit-on, par exemple, ne rien dire de précis quand on définit l'homme : un animal *raisonnable et libre ?* Et pourtant ni la raison ni la liberté ne se mesurent. Seulement ces mots qui désignent les caractères essentiels de l'homme, nous pourrions les prendre en un sens tout à fait absolu, et alors ils désigneraient Dieu ; ou en un sens diminué, indéfiniment réduit mais toujours réel, et, ils nous suggéreraient une idée plus nette des activités inférieures à celle de l'homme. Ce serait unir la précision poétique ou philosophique — les deux se confondent ici — au grand sens des mots. La poésie est plus vraie que les sciences exactes !

Me voici arrivé, n'est-ce pas, au comble du paradoxe. Eh bien, j'y suis en compagnie d'un écrivain qui fut un ami du P. Gratry et qui est un grand musicien. Cette distinction entre l'*exactitude* et la *vérité*,, analogue au fond à la dis-

(1) Dans un récent ouvrage, la *Philosophie et le Temps Présent*, M. Ollé Laprune, maître de conférences à l'Ecole Normale, s'inspirant du P. Gratry et de G. de Humboldt, a traité (chap. v) longuement et très solidement des deux sortes de précision.

tinction des deux précisions, des deux sens des mots, des deux manières de traiter la parole, cette distinction qui nous ramène aux « *deux manières de traiter la musique* », à qui est-ce que je l'emprunte ? A Gounod, dans l'appendice à sa belle étude sur *Don Juan !*

La musique ! l'ai-je réellement perdue de vue, dans les longues pages qui précèdent ? Pas un instant !

La musique est un langage, le langage du sentiment. La philosophie du langage proprement dit, telle que je viens de la résumer, s'applique plus facilement encore à la musique. Relisez les pages qui précèdent en substituant partout note à mot, sentiment à idée, cœur à esprit, et, par cette sorte de transposition, vous obtenez toute la thèse sur « les deux manières de traiter la musique » et sur les deux sens des sons, le sens scientifique, le sens poétique. Les uns ne mettent ou n'entendent dans une phrase musicale que ce que leur cœur égoïste ou refroidi par l'abus de la science a gardé de vie ; ou plutôt ils essayent d'en faire l'expression arrêtée d'un sentiment défini comme le serait une idée abstraite. Ils oublient le grand avantage que les musiciens ont sur les écrivains et les orateurs, à savoir qu'ils se meuvent sans entrave dans le domaine illimité du sentiment. Il faut torturer et dénaturer la langue musicale pour lui imposer la précision mathématique, une signification étroite et bornée. Elle est poétique par essence ; c'est pourquoi elle est expressive. J'ai été si enchanté de retrouver dans Töpffer une théorie qui m'est chère, que je ne résiste pas au désir de vous en citer toute une page, qui ne sera pas une digression. Il a, par des exemples variés et piquants, établi que l'art n'est pas l'*imitation* de la nature ; (au sens étroit du mot imitation) ; que l'artiste ne copie pas mais transforme. La peinture fait comme la poésie qui « est avant tout l'expression, non pas de la réalité, mais « des ravissantes choses que le spectacle de cette réalité fait « naître dans l'âme du poète. (1) »

(1) Ibid. Chap. VIII.

Cela est encore plus vrai pour la musique que pour la peinture et même pour la poésie.

« Le musicien ! Dès qu'il imite, il perd sa puissance. « Pour émouvoir il faut qu'il *exprime*, et pour exprimer « qu'il transforme. Qui l'empêche, dites-moi, d'imiter les « cris de la douleur, ses soupirs, ses gémissements, ses « hurlements ! Rien, et quelquefois il le fait. Quand il le « fait, voici vos larmes qui sèchent, et pour peu que le « gémissement se répète ou se prolonge, voilà le fou rire « qui arrive. Mais que, sans imiter directement quoi que ce « soit d'extérieur et de réel, il épanche en un langage qu'il « se crée, des émotions, des tristesses, des joies, une subli- « mité qui remplissent son âme et qui y sont *d'autant plus* « *puissantes qu'elles n'y ont pas revêtu une forme finie ;* « aussitôt, ce langage, vous l'entendez, il vous émeut, il « vous transporte, il vous ravit et avec *d'autant plus de* « *puissance aussi qu'il n'oblige point votre âme à revêtir* « *l'objet de son émotion d'une forme finie.*

« C'est par là que la musique est le premier en puissance « parmi les arts d'imitation. L'imitation n'y est presque « plus rien, l'expression y est tout. D'âme à âme ; des sons « pour intermédiaires... »

Comprenez-vous maintenant que la musique se prête à des interprétations diverses ? Il est clair que si elle doit être surtout l'action directe d'une âme sur une âme, c'est une communication de la vie, descendant du compositeur jusqu'à l'interprète ou à l'auditeur, sans que ceux-ci perdent rien de leur personnalité. Au contraire elle est éveillée, suscitée, accrue par l'appel du génie. Dès lors, chacun des interprètes ou des auditeurs s'assimile la vie ainsi trans-mise, la fait sienne, lui imprime son propre cachet, sans la moindre infidélité. C'est le même langage, mais reproduit par ceux qui sont capables de le parler, soit tout haut, soit tout bas dans le secret de leur âme, chacun avec le timbre, l'accent, l'émotion qui lui est propre. « Et toutes ces choses, « ajoute Töpffer, encore plus infinies que vagues, plus

« encore vivantes et animées qu'infinies. » Ici, son expression me paraît moins juste. L'infini n'est pas plus vaste que la vie, si l'on prend ce dernier mot en son grand sens.

Oui, la musique exprime la vie, prise à ses sources profondes, et de même que la vie elle-même déborde de toutes parts les formules où certains esprits scientifiques prétendent l'enfermer, ainsi la musique « a vraiment son auréole immense » par où les *sons* se fondent dans l'immense et universelle fermentation et circulation de la vie, la vie de la nature et la vie des âmes. Les choses et les esprits se touchent par leurs racines et leur principe. C'est une vérité dont abuse le panthéisme (1) mais sans laquelle le mot harmonie n'a plus de sens, n'a plus son vrai sens. Aussi le génie des maîtres, en communion intense avec la vie universelle, ne pouvait manquer de la verser à flots surabondants dans leurs œuvres. Ils considèrent les sons, leurs suites et leurs combinaisons (mélodie et harmonie), « non comme un tout déjà formé, mais comme une création toujours en développement... On sent que le sentiment n'est jamais tout entier dans les notes, qu'il y a toujours au-delà de l'expression quelque chose que le cœur doit achever. (2) » Qui oserait soutenir que Beethoven ait songé exclusivement à telle ou telle femme aimée, telle qu'elle était réellement, en écrivant telle ou telle sonate. De même qu'en Bettina ou en Eléonore il entrevoyait, il adorait l'idéale beauté (et cela explique son inconstance qui ne venait nullement du caprice des sens), de même et à plus forte raison, quand, sous ses doigts frémissants, l'ardente évocation naissait et prenait son essor, elle exprimait tout le mystère, tout l'indéfini de l'âme humaine.

Plus haut, nous avons entendu le grand sens des mots dans une simple phrase et dans ces trois expressions : jour, marche, consommation. De même il faudrait ici sur-

(1) C'est par là certainement que le panthéisme avait séduit Beethoven.

(2) V. plus haut.

prendre le grand sens des notes, leur retentissement multiple en différents ordres de faits et de sentiments. Pour cela il conviendrait d'étudier de près quelque chef-d'œuvre, par exemple l'immortelle *Symphonie en ut mineur* de Beethoven. Mais comment, en quelques lignes, interpréter une œuvre qui exigerait une paraphrase, mesure par mesure, comme a fait Gounod dans son *Don Juan* déjà cité ? Je tenterai du moins quelques indications.

Berlioz a dit de cette symphonie qu'elle est le développement intime de la pensée de Beethoven. Cela est incontestable. Elle ne résulte pas d'une expansion au sein de la nature comme la *Symphonie Pastorale*; elle est plus recueillie, plus profonde, et, si j'osais risquer ici les termes techniques et froids des philosophes, plus *subjective*. De là sa physionomie particulière, le caractère bien accusé et soutenu de toute l'œuvre. En même temps que profonde, elle est sérieuse et ardente ; la vie y est concentrée avec une grande intensité. On le sent dès les premières mesures. Dans la *Symphonie Pastorale*, la phrase initiale aboutissant à un point d'orgue, comprend quatre mesures suivies et se déroule en une gracieuse et caressante évolution, dans le médium. Les quatre premières mesures de la *Symphonie en ut mineur* n'expriment pas un sentiment développé et épanoui, mais un mouvement d'âme court et un peu brusque qui se reproduit deux fois : *sol, sol, sol, mi — fa, fa, fa, ré*. Les deux fois, trois croches, dont la première est à contre temps, aboutissent à une blanche surmontée d'un point d'orgue. La seconde fois, la blanche est redoublée et se prolonge jusqu'à la mesure suivante. Il est de tradition de tenir longuement ces deux points d'orgue.

La phrase de la *Symphonie Pastorale* commence bien aussi par un contre temps, mais dès le premier temps l'accompagnement frappe et tient l'accord. De plus, dans la *Symphonie en ut*, la répétition du *sol* et du *fa*, exécutés par tous les instruments à l'unisson, a quelque chose de

plus dramatique. Le point d'orgue de la 4e mesure de la *Symphonie Pastorale* est placé sur un accord parfait d'*ut majeur*, c'est-à-dire d'un des tons les plus voisins de celui de la Symphonie ; les points d'orgue, dans l'autre *Symphonie*, surmontent une seule note, *mi* et *ré*, l'une et l'autre plus graves, non seulement parce qu'elles appartiennent implicitement à des accords mineurs, mais parce qu'elles sont placées plus bas dans l'échelle des sons.

Oui, dès ce début solennel, on est saisi, subjugué, rendu sérieux et grave, comme l'était certainement Beethoven en l'écrivant. Faut-il pourtant, comme bien des critiques l'ont fait, voir là un double cri d'angoisse ; Beethoven s'y montre-t-il comme brisé et atterré en face d'une destinée fatalement malheureuse et d'un impitoyable destin ? Berlioz prétend que « ce premier morceau est consacré à la « peinture des sentiments désordonnés qui bouleversent « une grande âme en proie au désespoir ; non pas un « désespoir concentré, calme, qui emprunte les apparences « de la résignation,... non pas une douleur amère et « muette,... mais bien une fureur terrible... »

Berlioz, comme il est naturel, interprète Beethoven en lui supposant le même état d'âme qui était trop souvent le sien : bouleversement, désordre, fureur. En réalité, Beethoven qui avait bien d'autres raisons de souffrir que Berlioz et qui, en effet, comme je vous le dirai peut-être un jour, a plus souffert, n'a jamais absolument perdu l'équilibre moral. Il avait autrement de force et d'énergie que son commentateur. Quand il a composé la *Symphonie eu ut mineur*, il était encore maître de lui-même ; la conscience de son génie et le sentiment du devoir dominaient chez lui toutes les agitations et toutes les amertumes. L'interprétation de Berlioz me paraît donc infidèle par exagération et je ne sais, si, conduisant l'orchestre, il n'aurait pas altéré la physionomie de ce chef-d'œuvre.

Quoiqu'il en soit, la meilleure preuve que ce début ne trahit pas la prostration du désespoir, c'est qu'il prélude à

un long morceau où se manifeste et circule à flots abondants une vie intense et puissante. Bien plus, ces flots ne sont pas désordonnés et en fureur; leur rythme, très animé sans doute, est régulier : ces trois croches suivies d'une blanche reviendront sans cesse, à travers toutes leurs ondulations, jusqu'à la fin de l'*Allegro*. Il leur arrive parfois de s'élever ou de s'abaisser un peu plus (de la 37me à la 43me mesure, et de la 43me à la 54me); mais ce n'est jamais d'une manière vertigineuse : la note la plus élevée de ces traits est le *fa* au-dessus de la portée (clef de sol) ; la note la plus basse est le *si bécare* ramenant l'*ut*, immédiatement au-dessous de cette même portée. Le niveau général est d'ailleurs à peu près constant et d'une hauteur moyenne, Enfin, entre ces mouvements pressés qui font songer à ceux de l'Océan, mais non point un jour de tempête, naît et se déroule une phrase d'une allure très continue et régulière. Elle est écrite uniquement en noires, sans interruption, de la 6me mesure après le repos qui termine le premier mouvement à la 37me. Trente mesures d'un mouvement relativement tranquille, d'un rythme régulier et continu! Elle est d'ailleurs sérieuse et même un peu mélancolique mais sans aucune amertume et non sans grâce et sans charme.

Encore une fois il faudrait un volume pour décrire tant de beautés et donner même une faible idée de l'intérêt de cette œuvre. J'en cherche seulement ici le caractère général, le sens. Et ce n'est pas le désespoir haletant ni la sombre amertume que j'y trouve.

L'*Andante*, comme le premier morceau, commence gravement et ne cesse d'être sérieux. Ce sont les violoncelles qui posent d'abord la phrase maîtresse. Mais qui oserait soutenir qu'elle est saccadée, désordonnée? Certes ce n'est pas une poitrine soulevée par des sanglots ou contractée par la fureur et la révolte qui l'exhale. Un souffle si puissant, si large, si plein, l'anime et la soutient! Après deux échos de la mesure qui en termine le premier membre, elle se conclut dans une si infinie douceur, dans un tel apaise-

ment. Si le commencement de la *Symphonie* a pu nous faire soupçonner quelque agitation, dans cette âme, nous voilà rassurés. Elle est bien vivante et bienveillante ! Je sais que la fameuse ritournelle, *sol la si la*, qui revient si souvent au cours de cette *Andante*, après cette belle phrase, pourrait être regardée comme l'éternelle plainte d'une âme souffrante et l'expression de cet « inexorable ennui qui fait le fond de l'âme humaine. » Plusieurs fois j'ai senti, en l'entendant, une larme monter de mon cœur à mes yeux. Pourtant était-ce bien de la tristesse découragée ? N'était-ce pas plutôt une émotion profonde, paisible en somme, laissant l'intimité de l'être dans une sorte de sécurité ?

Cette émotion grandit et devient vraiment plénitude de vie avec les phrases suivantes de cet *Andante*. Elles sont de plus en plus animées mais surtout d'une merveilleuse et riche sonorité. L'accompagnement, lui aussi, se fait de plus en plus riche mais d'une harmonie qui n'a qu'extrêmement peu de dissonances, juste ce qu'il en faut pour devenir plus sensible et satisfaisante à l'oreille. Chaque reprise des motifs amène un concours plus abondant de toutes les ressources des accords, en même temps qu'une allégresse croissante de l'allure, et le tout se termine par une sorte d'explosion triomphale qui soulève l'âme et fait chanter en elle toutes ses puissances. Non, au sortir d'un concert où l'on a entendu cette sublime révélation de la beauté et du génie, il est impossible de ne pas se sentir grandi, plus fort, plus décidé à l'action.

Soit ! direz-vous, c'est là le sens probable, le vrai sens de cette *Symphonie*. Mais cela n'en fait qu'*un* et pas plusieurs. Ne sentez-vous pas que ce sens est infini, que nulle limite ne l'étrique et ne l'emprisonne, que ces mélodies et ces harmonies retentissent et se propagent dans toutes les directions comme la sphère grandissante d'une parole inspirée, réveillant au fond de notre âme l'écho de l'âme de toutes choses ? S'il faut absolument que j'indique au moins une de ces correspondances, est-ce l'Océan, est-ce

le premier morceau que j'ai décrit plus haut ? A moins que ce ne soit la vie de l'âme de Beethoven, dans une de ses phases, ou la mienne ou la vôtre, ou bien encore la vie de l'humanité, ou peut-être quelque chose des secrets de la vie divine !

La *Symphonie en ut mineur* n'est-elle pas, d'un bout à l'autre, un élan impétueux au delà des bornes qu'on appelle faussement le réel et qui n'est en vérité que la prison factice et accidentelle de notre âme ? Est-ce que la vôtre ne sent pas au dedans d'elle-même, quand un bon orchestre exécute ce chef-d'œuvre incomparable, un monde plus vaste, plus profond, plus mouvementé, plus vivant que l'univers visible ? Même dans la *Symphonie Pastorale*, composée au milieu de la nature « qui lui renvoyait l'écho de sa pensée (1), » les incidents et les beautés de la campagne ne sont qu'une occasion, un stimulant ; ses impressions une fois éveillées déploient leurs ailes et, comme l'aigle s'élève et plane, son inspiration l'emporte bien au-delà et au-dessus du sens étroit de ses phrases et des notes. Lui-même en a si bien conscience qu'il a écrit de sa main sur la partie de premier violon, ces mots significatifs : « S'attacher à l'expression du sentiment beaucoup plus qu'à « la peinture du paysage. »

Et voilà comment il faut interpréter la musique et l'écouter, en cherchant le grand sens, le sens poétique, le sens infini des sons, « qui implique outre ce qu'on entend, tout ce que les sons peuvent éveiller de vie au plus profond de nous-mêmes. »

Cette habitude ne jettera ni dans le vague ni dans la molle et nuageuse incohérence de la rêverie. D'abord elle n'empêche nullement de saisir la vraie précision d'une œuvre, sa tonalité générale ; j'entends par là non point la gamme dans laquelle elle est écrite mais (grand sens du mot), le principal sentiment qui lui donne sa vigueur, sa vie, son unité, qui enveloppe, coordonne et fond en un tout orga-

(1) La phrase est de Beethoven lui-même.

nique d'un style déterminé, toutes ses parties, tous ses détails. Allez donc placer l'*Andante* de la *Symphonie en ut mineur* dans la *Symphonie héroïque* ou la marche funèbre de celle-ci dans la *Symphonie Pastorale?*

En outre, prendre la musique en son grand sens c'est, non point s'efféminer et s'évaporer, mais au contraire se disposer à l'action. « Quoique ce sentiment du sens inexprimé des sons « implique cette disposition d'âme profonde « et recueillie qui n'est jamais contente de la réalité, il s'en « faut bien cependant qu'il détourne le cœur de la recher- « che vivante des choses pour la jeter dans le vide. Il éveille « au contraire le besoin de la plus haute réalité (1); » il est le plus énergique stimulant de l'action.

S'il ne fallait enfin clore cette lettre, je serais tenté, en me plaçant à ce point de vue, de faire à nouveau l'éloge de la musique classique, au détriment peut-être de certaines tendances d'écoles récentes. Si l'on songe à introduire indiscrètement la science dans l'art, si l'on renonce au sens poétique, aux élans de l'inspiration, pour l'habileté et l'ingéniosité des procédés et de la facture, si nos jeunes musiciens se mettent à composer, non plus sous l'impression de la réalité concrète, je veux dire la nature et les autres âmes, mais avec réflexion et calcul, ne mettant dans les notes que ce qu'ils pensent actuellement, je crains bien qu'ils n'exercent pas une influence heureuse sur leurs contemporains. « Le sens strictement scientifique n'est « qu'une construction reposant sur le savoir abstrait; mais « dans toute conception qui demande le concours simul- « tané de toutes les forces de l'homme, le sens oratoire « (ou poétique) intervient. Or, ce dernier genre de « conceptions est le seul qui déverse sur les autres la « lumière et la chaleur : de lui seul découle tout progrès en « tout genre de culture intellectuelle (ou esthétique) et une « nation qui cesse de chercher et de trouver le centre de

(1) Ceci est la copie à peu près mot à mot d'un passage de Humboldt sur la parole.

« son développement dans les jets de cette source... une
« telle nation prive bientôt son intelligence (et son cœur)
« de la bienfaisante réaction de la parole (et de la musique)
« parce qu'elle a, par sa faute, cessé de nourrir sa langue
« (et toutes les formes de l'art) de l'élément qui seul peut
« maintenir sa jeunesse et sa force, son éclat et sa
« beauté ! (2) »

(2) Sauf les parenthèses, tout ce texte est de G. de Humboldt.



CINQUIÈME LETTRE

MOZART [1]

A une jeune artiste.

Le style, chez les musiciens de génie, ne consiste pas seulement dans certaine manière habituelle de phraser, dans certaines cadences, dans certains rythmes préférés. C'est, en leurs œuvres, l'écho d'une voix qui parle au plus profond de leur âme. Suivant que dans cette sphère inconsciente, où plongent les racines de la personnalité et d'où jaillit l'inspiration, règne habituellement la paix ou l'orage, une fière impétuosité ou une douce mélancolie, le style prend une allure tranquille ou ardente, véhémente ou rêveuse : c'est Haydn ou Beethoven, Weber ou Mendelssohn.

De même, on préfère telle ou telle musique, on s'attache à tel ou tel auteur pour des raisons dont on ne se rend pas bien compte. Le goût ne s'analyse pas plus qu'il ne se discute. Si même l'on vient à changer insensiblement et sans s'en douter, on peut le reconnaître à ceci : une musique jusque là négligée ou incomprise, nous charme maintenant ; elle exprime — et nourrit nos émotions nouvelles.

Une âme dont nul trouble n'a encore altéré la paix, une âme aimante et délicate qui, en sa jeunesse et son prin-

(1) Ce que je dirai ici de Mozart s'applique surtout à ses symphonies et à sa musique de chambre ou de piano. Pour étudier son génie dramatique, il faut lire le beau livre de GOUNOD sur le *Don Juan*.

temps, avec ses fleurs et ses espérances, sa fraîcheur et sa limpide lumière, s'épanouit comme un virginal sourire, une telle âme est faite pour goûter Mozart.

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur :

On connaît ce vers de Racine dont le génie est bien de la même trempe que celui de Mozart. Celui-ci aurait pu le prendre pour devise. C'était un être exceptionnellement priviligié ; c'était la musique incarnée, la musique faite homme. Elle le possède et l'anime depuis l'âge de cinq ans, où il écrit un concerto pour clavecin, jusqu'à sa mort qui interrompt la composition de son immortel *Requiem.* A côté de la musique et mêlée à elle, il n'y a place que pour une existence idéalement droite. « On a beau sonder cette nature généreuse, éclairer cette âme honnête et simple, — et personne n'a vécu plus à découvert que lui — on n'y trouve pas un vice, pas un défaut grave qui en ternisse la pureté. (1) »

Quelques-uns l'ont accusé d'intempérance ; on a raconté qu'il écrivit le *Don Juan* au milieu d'une orgie qui aurait duré trois jours. Fables et calomnies ! — Le caractère de cette partition le dit assez. — Voici à quoi se réduit cette soi-disant orgie : quand il était brusquement assailli par quelque idée musicale et comme fatigué par l'ardeur de l'inspiration, il interrompait son travail pour demander un peu de répit aux jeux les plus innocents. « A Prague, tandis qu'il écrivait son *Don Juan*, il aimait à jouer aux quilles dans le jardin de son ami Duschek. Assis devant la table rustique, il se levait à son tour, lançait la boule non sans adresse et se remettait au travail, suivant d'un œil la partie commencée et fixant l'autre sur sa partition. (2) » De même il écrivit le délicieux quintette de la *Flûte enchantée* en l'entremêlant de quelques carambolages sur un

(1) Victor Wilder, *Mozart,* p. 211.
(2) Ibid.

billard qui était dans son appartement et dont il jouait volontiers avec son élève Hummel.

En réalité, peu d'existences ont été aussi régulières et unies que la sienne. Elevé entre un père et une mère excellents et fort attachés l'un à l'autre, à côté d'une sœur qu'il aimait tendrement, il s'éprend, à vingt-deux ans, d'une charmante fille, Aloyse Weber, cousine de l'auteur du *Freischütz*, elle-même excellente cantatrice. Extrêmement timide, il n'ose lui faire part de ses sentiments. Pour toute déclaration, il écrit, sur des vers de Métastase, un morceau d'une émotion intense, d'une perfection exquise et le lui remet en lui disant : « Mademoiselle, je vous apporte un air que j'ai composé pour vous. Je vous prie de le lire quand vous serez seule. J'en abandonne l'interprétation à votre goût et à votre sentiment (1). »

Mais Aloyse était pauvre et Mozart lui-même encore sans ressources. Son père s'opposa au mariage. Wolfgang obéit, le cœur brisé, mais sans récrimination.

A vingt-six ans, résolu à épouser la sœur d'Aloyse, Constance Weber, il oppose aux nouvelles objections de son père cette confession naïve et touchante : « La nature parle en moi aussi haut que dans tout autre et peut-être même avec plus de force que dans quelque rustre épais et grossier. Cependant il m'est impossible de régler ma conduite sur celle des jeunes gens de mon âge. D'un côté, j'ai l'esprit trop sincèrement religieux, j'ai trop d'honnêteté, trop d'amour du prochain pour me résoudre à tromper quelque innocente créature. D'un autre côté, ma santé m'est infiniment trop précieuse pour que je la hazarde dans quelque commerce équivoque. Aussi puis-je jurer devant Dieu que jusqu'à ce jour je n'ai aucune défaillance à me reprocher. »

Enfin, grâce à l'intervention d'une riche et généreuse protectrice, le mariage put se faire. Dès cette époque (1782)

(1) J'ai dit, p. 47, que l'amant qui chanterait sa déclaration serait ridicule. Mozart ici ne chante pas ; il remet un morceau qui est une allusion.

jusqu'à sa mort (1791), Mozart vécut avec « sa chère Constance » dans les termes d'une affection vive, profonde et réciproque. Si je ne craignais d'allonger outre mesure cette lettre, je vous en transcrirais une de Mozart lui-même où éclate sa bonne humeur, son bonheur en ménage. Il la signe au nom de sa femme et au sien : *Mozart magnus corpore parvus et Constantia, omnium uxorum pulcherrima et prudentissima.* — « Mozart, grand par le génie, petit de corps, et Constance, la plus belle et la plus sage de toutes les épouses. »

Je voulais vous parler de la musique de Mozart et je me laisse aller à vous narrer quelque chose de sa vie ; mais la connaissance de l'homme n'est-elle pas utile à l'intelligence de son œuvre.

Le mot qui me paraît le mieux résumer et sa nature et sa musique est celui-ci : équilibre ! L'équilibre de forces dont chacune, puissante et féconde, remplit exactement son rôle ; non pas seulement à la suface de la vie mais jusqu'au plus intime de son être. Dans ce monde des « perceptions sourdes », dans ces mouvements inconscients que la musique exprime, dans cette sphère intérieure où, d'ordinaire, s'enfantent tant d'orages au sein même de la nuit, tout se passait chez Mozart avec une régularité harmonieuse, sans aucune dissonance.

Chez Mozart, la lumière a pénétré dans les replis les plus secrets et n'a, pour ainsi dire, rien laissé dans l'ombre. Il est des rares génies qui ont pu déployer leur âme, tirer de son trésor intime presque toutes ses richesses, la faire passer tout entière dans leurs œuvres.

Sa musique ! elle est baignée, inondée de lumière. C'est une clarté et une correction dans la mélodie, une limpidité dans l'harmonie et la suite des accords, une pureté de lignes et de dessin dans l'ensemble ; une richesse dans les détails qu'il sera peut-être impossible de jamais égaler. La seule critique permise ici c'est qu'il écrivait par trop facilement. Par bonté d'âme et par générosité, pour faire plaisir

à un ami ou à un chanteur, il dépensait son génie avec une sorte de prodigalité (1). De là, dans son œuvre immense, des parties négligées, des morceaux plus faibles. Mais, dans ses chefs-d'œuvre, — la grande majorité de ses compositions peuvent être ainsi qualifiées, — comme il le disait fièrement à l'Empereur d'Autriche, à la première des *Noces de Figaro :* « pas une note de trop ! » Chacune a sa raison d'être et son sens. Etudiez à fond une de ses bonnes pages, vous y découvrirez indéfiniment de nouvelles beautés : c'est un trait où le sentiment revêt la nuance la plus discrètement rêveuse, une finale gracieuse ou naïve, une élégance merveilleusement variée dans l'art de revenir à un thème ou de reprendre la suite d'une pensée. Haydn a le don de mettre dans ses phrases une suite si naturelle qu'il se passe de transition ; chez Beethoven, la passion soulevée par des élans parfois désordonnés, ramène le motif par des rentrées ardentes et pleines de mouvement. Mozart est calme et logique comme Haydn, riche comme Beethoven sans être aussi véhément. Un morceau de Mozart, une sonate par exemple, est un tout bien lié, bien un, sans inutilités ni digressions, où la pensée se développe en un cours aisé et régulier, s'échauffe et s'anime sans emportement mais non sans vivacité, se fait tour à tour coquette et aimante, fine et énergique, nuancée de mille teintes charmantes. Tendresse et suavité, telles sont les qualités dominantes. D'ailleurs, à travers cette poésie des notes, circule un souffle puissant qui y répand une substantielle fécondité, une très réelle abondance de vie.

Cette vie, beaucoup d'amateurs ou même quelques bons musiciens la méconnaissent, osent la nier. Pourquoi ? C'est qu'elle est continue et comme secrète. Sa régularité même la voile. Il en est d'ailleurs toujours ainsi, dans la nature ou dans l'art : la force la plus réelle n'est pas la plus manifeste.

(1) Souvent cet empressement à être agréable l'inspirait fort heureusement. C'est ainsi qu'il écrivit l'admirable quintette pour clarinette et cordes en faveur de son ami Antoine Stadler.

Je l'écrivais un jour : « ce qui dans la nature, rappellerait le mieux Mozart, c'est la Méditerranée. » A ne la considérer que d'un regard superficiel, elle est d'ordinaire par trop tranquille; elle semble dormir. A peine un frisson ride sa surface. Ses petites vagues ondulent et viennent mollement expirer sur la plage avec un doux mais monotone murmure. Cependant contemplez-là, entendez-là plus attentivement. La lumière brille sur ses ondes transparentes en jeux infiniment variés. Les nuances les plus délicates s'y succèdent et s'y combinent. Elle reflète surtout l'azur du ciel, c'est-à-dire la plus souriante des couleurs, celle qui fait songer aux plus doux mystères de l'infini. Le rythme de son murmure est discret mais combien pénétrant et berceur ! A l'écouter longtemps, dans une solitude recueillie, l'âme la plus amèrement troublée sentirait ses chagrins s'apaiser peu à peu ; il lui serait impossible de ne pas se rasseréner. Oui, la Méditerranée est bien vivante, même et surtout quand elle repose.

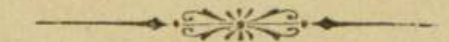
De même, dans la sculpture moderne, issue de Michel-Ange, la vie, dont le rayonnement constitue le beau, est concentrée dans un détail ou un geste, manifestée par quelque mouvement accusé ou même violent. Mais dans les statues grecques, dans la Vénus de Milo, par exemple, elle est diffuse et répartie dans l'œuvre tout entière, de telle sorte que rien n'attire particulièrement le regard et qu'il est pourtant entièrement satisfait. C'est l'équilibre dont je parle plus haut. Mais l'équilibre n'est pas l'inertie, c'est au contraire la perfection et le maximum du mouvement effectif. Telle la vie, telle la perfection dans la musique du maître de Salzbourg, du divin Mozart.

Si on ne la saisit pas, si l'on n'est pas saisi par elle, c'est encore, et précisément pour la même cause, qu'elle est rarement exécutée comme elle doit l'être. Elle présente peu de difficultés de mécanisme et de rythme. Mais moins qu'aucune autre, elle souffre la médiocrité de l'interprétation. Oui, chaque note de chaque phrase a son sens ;

chacune exige une nuance, un accent propre. La moindre négligence dénature le tout. En vérité, il faut être un grand artiste, artiste dans l'âme et jusqu'au bout des doigts, pour interpréter parfaitement cette musique parfaite.

Mais ainsi comprise et exécutée, quelle jouissance saine et bienfaisante elle fait éprouver! Elle élève l'âme et l'apaise tout à la fois; elle lui garde ou lui rend cette sérénité sans laquelle il n'y a ni force ni vrai bonheur. Cultiver Mozart, aimer Mozart, le comprendre à fond pour le traduire ensuite, c'est donner aux autres le plus délicat et le plus noble des plaisirs, c'est se préparer à soi-même la plus douce des consolations dans l'ennui ; et, dans la joie, sa musique est « une aimable et ravissante amie... Son influence recueille et conserve à l'âme la sève des sentiments, des lumières, des élans ; (1) » elle lui prête des ailes pour s'envoler vers tout ce qui est beau, bon et vrai, vers Dieu, Père de l'Harmonie, comme l'appelle Saint-Augustin traduisant Platon.

(1) A. Gratry.



SIXIÈME LETTRE

BEETHOVEN

A la même.

« Mozart est le seul ! — Que ferez-vous donc de Beethoven ? — Le plus grand ! » Je voudrais aujourd'hui commenter ce mot de Cherubini.

Malgré quelques ressemblances, le contraste est vif entre les natures et les vies de Mozart et de Beethoven. La régularité, l'équilibre et, en dépit des épreuves, le bonheur sont l'apanage de celui-là. L'existence de celui-ci est un drame parfois bien sombre. Son âme est souvent troublée, toujours passionnée, jamais exempte de souffrance.

Dès ses premières années, il est brutalisé par un père ivrogne qui rêve d'exploiter l'enfant prodige et qui fait, des études musicales, une sorte de supplice pour son fils. Pfeiffer, qu'il lui donne pour maître, n'est guère plus tendre. Tout autre eût pris l'art en dégoût. Heureusement le génie triomphe de tout obstacle. Louis n'avait encore que onze ans, lorsque son second maître Neefe rend de lui ce témoignage : « Il deviendra certainement un second Mozart s'il continue comme il a commencé. » Quelques années plus tard, à Vienne, Mozart lui-même, à qui Beethoven avait été adressé et devant qui il improvisait, disait aux personnes présentes : « Messieurs, faites bien attention à ce gamin-là ; il ne tardera pas à remplir le monde du bruit de sa renommée. »

Mais, à Vienne comme à Bonn, il lui fallait bien de l'énergie ! Il n'y trouve pas, tant s'en faut, l'accueil enthousiaste qu'y avait rencontré Mozart, tout enfant. Jusqu'au bout, il devra lutter. Il s'y anime lui-même ; sur son carnet il écrit, à la date de 1796 : « Courage !... Malgré toutes les défaillances du corps, mon génie triomphera... Vingt-cinq ans ! Les voici venus ! Je les ai !... Il faut que, cette année même, l'homme se révèle tout entier ! »

Les défaillances du corps ! Vous connaissez la plus terrible de toutes : l'infirmité la plus cruelle pour un musicien l'avait dès lors atteint et s'aggrava jusqu'à sa mort : il était sourd ! Combien il en souffrit, ses confidences à des amis intimes nous l'apprennent : « Malheureusement, un démon jaloux est venu troubler ma sécurité en me donnant sur ma santé d'affreuses inquiétudes. Depuis trois ans mon ouïe est devenue de plus en plus faible... Cette situation m'a jeté plus d'une fois dans un véritable désespoir... Avec tout cela, vous devez penser si je mène une vie triste et misérable. Depuis plus de deux ans, j'évite toute réunion, toute société, car il m'est impossible d'avouer que je suis sourd. » Et il termine ainsi : « Résignons-nous ! Quelle terrible perspective ! Pourtant c'est la seule qui me reste. » (1)

On ne doit pas chercher une autre cause à ses retraites subites et prolongées : « Tu ne saurais croire à quel point j'ai vécu dans la solitude et la douleur depuis deux ans ; mon infirmité se dressait à tout instant devant moi comme un spectre et je fuyais les hommes avec horreur. On a dû me croire misanthrope et je suis pourtant loin de l'être. »

A Heiligenstadt, il écrivît un testament dont la lecture est navrante mais qui, en même temps, inspire la commisération la plus sympathique pour cet homme véritablement supérieur. On lui a attribué des brusqueries d'humeur, des bizarreries de caractère ; on en a fait une sorte d'Alceste

(1) Lettre à Wegler, du 29 Juin 1801.

farouche et haineux : rien de plus faux. En plus d'une occasion, sans doute, il se montra maladroit, même grossier : son éducation première avait été si négligée ! Mais, au fond, il était bon et généreux ; il l'a assez montré à l'égard de son frère et de son neveu ; et Dieu sait s'il fut payé de retour et ce que l'ingratitude de ce neveu ajouta à ses autres souffrances morales.

Il en est une d'ordre intime et délicat qu'on ne peut passer ici sous silence. Il avait sur la sainteté du mariage des idées très élevées et poussait le puritanisme jusqu'à rompre avec ses amis dès qu'il leur connaissait des relations suspectes. Mais la beauté devait nécessairement produire sur cette âme d'artiste une très vive impression. Il était, en effet, assez inflammable et nombreuses sont les jolies personnes qui firent battre son cœur. Pour plusieurs d'entre elles, il éprouva des sentiments profonds et ardents. Mais de ce côté-là encore les plus amères déceptions lui étaient réservées. Il était timide et maladroit avec les femmes ; dépourvu de charmes physiques et d'une tenue souvent négligée, il lui était difficile de plaire. Une cantatrice, Madeleine Willmann, l'avait charmé au point qu'il lui demanda sa main : la belle lui éclata de rire au nez et l'éconduisit, le trouvant « trop laid et à moitié fou. » D'autres, d'une nature plus haute, ont pu, pendant un temps, n'être pas insensibles aux hommages d'un homme de génie. Aucune cependant ne se décida à le prendre pour mari : Eléonore Von Breunig épousa le docteur Wegeler, un de ses amis ; Guiletta Guicciardi, après lui avoir donné des espérances positives, lui préféra le comte de Gallemberg. Bref, à trente et un ans, il écrivit : « Je comprends maintenant que le mariage peut donner le bonheur. Malheureusement celle que j'aime n'est pas de ma condition. » A cette époque un artiste, de quelque génie qu'il fût doué, ne pouvait prétendre à s'élever dans la hiérarchie sociale, et c'est ainsi que cet homme capable des plus loyales et des plus chaudes affections, vécut seul et mourut célibataire.

Sous toutes les formes, son extrême sensibilité lui fut donc une source de souffrances. Oui, des tempêtes ont souvent grondé au plus intime de son âme; il a connu d'amers désespoirs, des tristesses sombres ; sa mort même, pendant un violent orage, aux lueurs des éclairs, au fracas de la foudre est le dénouement naturel d'une vie étrangement tourmentée.

Mais ce qui ne l'abandonna jamais c'est l'amour de son art, la conscience de son génie et des devoirs qui en résultaient pour lui : « Peu s'en est fallu que je n'en finisse avec l'existence. L'amour de mon art a seul pu me retenir sur cette pente fatale. Il eût été criminel, me semblait-il, de quitter ce monde avant d'avoir accompli la tâche qui m'a été imposée. » (1)

Son intelligence était à la hauteur de son cœur et de sa volonté. Son père l'avait retiré de l'école à onze ans, ne sachant guère que lire et écrire et à peine compter; il mit plus tard une ardeur incroyable à combler les lacunes de son instruction. Initié, à dix-neuf ans, par Éléonore von Breuning, alors son élève (elle avait dix-sept ans), aux beautés de la littérature allemande, dès lors il lut assidûment Schiller et Gœthe qu'il eût volontiers pris pour collaborateurs dans des œuvres dramatiques. Ajoutez la traduction de Shakespeare, celle de l'Odyssée, son livre favori, et de quelques dialogues de Platon. N'est-ce pas bien remarquable que cette fraternité de tous les grands génies, que cette rencontre, sur les sommets de la beauté, des esprits les plus divers ? Beethoven assurément était loin de tout saisir dans Homère et surtout dans Platon ; mais il avait le droit de dire d'eux ce qu'il écrivait de Klopstock : « Quand je ne l'ai pas compris, je l'ai deviné. »

Enfin, une âme de cette trempe devait être extrêmement sensible aux charmes de la nature. Il en était, en

(1) Testament d'Heiligenstadt.

effet, passionnément épris. Il vivait le plus possible au grand air. Par les chaudes journées d'été, il gravissait les collines, s'enfonçait dans les bois, se dépouillait volontiers de ses vêtements; puis, harassé par ces longues courses, il se jetait au pied d'un chêne et s'abîmait dans sa méditation. « Non, écrit-il, il n'est pas d'homme qui puisse aimer la campagne comme je l'aime. Les arbres, les forêts, les rochers sont les seuls amis qui me renvoient l'écho de ma pensée. (1) »

D'ailleurs ce culte s'identifiait chez lui avec le sentiment religieux. On ne connait que très incomplètement une âme humaine si l'on ignore ses dispositions intimes à l'égard de Dieu, si l'on ne sait sous quelle forme elle adore la divinité. Beethoven n'était rien moins qu'un théologien; à ses yeux, le christianisme, dont il n'aurait pu probablement formuler un seul dogme, n'était guère qu'un ensemble de superstitions. Mais il sentait vivement la présence du divin dans l'univers visible ; Dieu était pour lui l'âme des choses. Bref, il était comme les philosophes et les littérateurs allemands ses contemporains, panthéiste. Loin de nier Dieu, il le voyait ou plutôt le sentait partout et en tout.

Telle est donc cette âme ! troublée, inquiète, parfois orageuse, mais élevée, passionnée pour tout ce qui est beau et grand, ouverte à toutes les nobles et généreuses impressions. La force et la tendresse s'y combinent avec ce je ne sais quoi de profond et de sublime que donne le génie aux prises avec la souffrance, avec le malheur virilement supporté. L'âme de Mozart plane dans une région supérieure ; celle de Beethoven, capable d'élans plus hardis encore, demeure cependant accessible à tout ce qui nous intéresse. Ce que chacun de nous éprouve, notre vie même avec ses joies et ses tristesses, ses larmes avec ses sourires, y palpite et y acquiert une extrême intensité.

(1) Lettre à Thérèse Malfatti.

Et tout cela se traduit dans ses œuvres, dont la puissance expressive n'a jamais été, ne sera probablement jamais égalée. Convaincu de la supériorité de Mozart, en ce sens qu'il est mieux pondéré et équilibré, plus voisin en ses chefs-d'œuvre, de la perfection idéale, j'en admire l'exquise correction dans l'ensemble et les moindres détails. Mais j'avoue sans hésiter que la musique de Beethoven me paraît, comme à tous ceux qui la connaissent bien, beaucoup plus capable d'émouvoir, d'empoigner, de passionner. La vie y est concentrée en certains traits avec plus de relief; elle est plus intense et plus ardente, elle anime toutes ses œuvres avec plus de variété et d'imprévu. Moins limpide que Mozart, parfois obscur, presque inintelligible en ses dernières productions, Beethoven est d'une personnalité plus accusée. « Il a plus ajouté à Haydn et Mozart que celui-ci à Haydn. » La musique de Mozart est contemplative — et peut-être a-t-il pris la meilleure part; — celle de Beethoven est active. Elle agit, en effet, sur nous par ses qualités et même par ses défauts, parce que nous y retrouvons l'écho de nos meilleurs élans et aussi de nos défaillances. La perfection de Mozart est comme désespérante; les sublimités même de Beethoven conservent quelque chose d'humain. Cette musique n'est « ni ange ni bête »; elle est, pour employer un terme dont on abuse mais qui est ici d'une absolue exactitude toujours *vécue*.

Beethoven a toujours écrit, en effet, sous l'impression immédiate de ses émotions et des événements qui le rendaient heureux ou le faisaient souffrir. Son œuvre est l'histoire même de sa vie.

Bien que sa fécondité soit de beaucoup inférieure à celle d'Haydn et de Mozart, cette œuvre est encore bien trop considérable pour que je songe à l'analyser dans une lettre qui déjà s'allonge démesurément. Quelques mots seulement sur les phases principales du développement de son génie, sur ses œuvres maîtresses pour indiquer de quelles émotions personnelles elles sont l'expression vivante :

Les premiers trios, les premières sonates, la sérénade pour cordes, le septuor, la première symphonie, en *ut* majeur, portent la trace manifeste de l'influence de ses maîtres Haydn et Mozart. Ses idées sont bien à lui ; — jamais de plagiat — mais c'est encore leur style, il est vrai, dans ce qu'il a de plus achevé. J'ajoute même que la phrase principale de l'Adagio du septuor me semble être d'une intensité de passion inconnue à ses prédécesseurs. Je n'oublierai jamais, pour ma part, l'accent avec lequel l'ami, auquel cet opuscule est dédié, chantait cette phrase au milieu d'un violent délire. Nous avions, à ce moment, de cruelles inquiétudes sur sa vie compromise par l'amputation subie après la bataille de Loigny. Lui-même, souffrait horriblement d'une complication de sa blessure. Il semblait que cette phrase fût l'exacte expression de son angoisse en même temps qu'un suprême appel à l'espérance. Elle est assez expressive, en effet, pour dire tout cela. Elle nous remua profondément.

L'année même où Beethoven, de son côté, se sentait atteint par la terrible infirmité dont il allait tant souffrir, il composa la *Symphonie en ré*, où, dit Berlioz, « tout est noble, énergique et fier. » C'était comme une réaction virile contre les premières tentations de désespoir. Réconforté par son travail même, il put faire de l'*Andante* « la peinture ravissante d'un bonheur innocent, à peine assombri par de rares accès de mélancolie. » (1) Qui pourrait croire que le *Scherzo* « si franchement gai, » que le *Finale* plein d'un aimable badinage, que toute cette symphonie enfin, exubérante de fantaisie et de belle humeur, a été écrite à la même époque et peut-être avec la même plume que le testament d'Heiligenstadt ?

A la même époque encore, appartient la célèbre *sonate en ut dièze mineur*, publiée en 1802, appelée, on ne sait pourquoi ni par qui, *Le Clair de Lune*, et qui, au dire de

(1) Berlioz.

M. Pécaut, est « la plus grande peut-être de toutes les œuvres musicales, la plus belle et la plus forte expression de la tragédie humaine, de la douleur et de l'espérance qui sont notre double lot. »

Une lettre à Wegeler (1) nous apprend quel sentiment l'a inspirée et dictée : « Ma vie est un peu plus agréable en ce moment et je me risque à me mêler de temps en temps à la société... Cet heureux changement est l'œuvre d'une belle et jeune enchanteresse. Je l'aime et j'en suis aimé. » — La fille du comte Guicciardi, Giuletta, n'avait que 17 ans, mais déjà elle était une femme accomplie lorsque Beethoven subit le charme de son éclatante beauté. Ce ne fut, cette fois, ni une admiration passagère ni un caprice, mais une passion ardente et profonde, d'abord partagée, lui semblait-il du moins : « Si ardemment que vous m'aimiez, lui écrit-il, je vous aime encore davantage. »

Cette affection avait réveillé ou excité toutes les puissances de son âme, sans faire pénétrer d'ailleurs dans l'intimité de son être la sérénité et la paix, que jamais il ne connut d'une manière un peu durable. Il aime avec toute l'énergie d'une nature prodigieusement riche, avec des élans vers la beauté et le honheur que la possession même de l'idéal et de l'infini eût à peine satisfait.

C'était du reste l'heure de la maturité de son génie. On conçoit que le langage qu'il va parler égalera et dépassera en puissance expressive celui des plus grands poètes, des plus grands artistes. Il y met toute son âme, tout ce dont il a conscience et tout ce qui fermente, par de là les limites de la conscience distincte, dans l'abîme des perceptions sourdes.

Dans les 70 mesures de l'*Adagio*, des croches en triolets se succèdent sans discontinuité. C'est un accompagnement d'abord doux et discret mais nourri et plein (les 20 pre-

(1) Du 16 Novembre 1801.

mières mesures). Peu à peu, il s'anime descend, remonte, monte encore et s'accidente (de la 20e à la 40e mesure); enfin il revient insensiblement à l'attitude et à la tonalité première pour y persévérer (de la 40e à la 52e mesure), jusqu'à la conclusion. Alors, un dernier mouvement plus intense (8 mesures) l'amène à l'accord final, grave, profond, décisif. Quelle animation, quelle surabondance de mouvements continus dans la sphère des émotions inconscientes mais vivantes !

Mais un sentiment les domine : sur cet accompagnement se développe une phrase d'une ampleur, d'un sérieux, d'une solennité unique peut-être dans toute l'œuvre du maître. Elle quitte à peine un moment le registre grave, sans monter une seule fois au-dessus du *mi* dans la portée de la main droite (clef de *sol*). Remarquez d'ailleurs qu'elle commence presque immédiatement et va jusqu'au bout sans épisode, sans péripétie. L'auteur n'a pas besoin de s'entraîner, de la préparer, d'y introduire l'imprévu. C'est la plénitude de la vie.

Si jamais Beethoven connut l'absence de lutte et d'effort, l'équilibre dans l'action, cet état bien heureux où l'on se sent en pleine possession de soi-même, ce fut sans doute au moment où, sous ses doigts, pressant le clavier sans hésitation, magistralement, naissait et se développait cette phrase incomparable.

Encore est-il que, jusque dans les certitudes du bonheur, il y eut toujours pour Beethoven un écho de la souffrance. Je ne sais quoi de douloureux, tout au moins une légère teinte de mélancolie voile l'expression de son amour. Ne serait-ce point comme l'aveu à peine formulé et inaperçu de lui-même, que l'homme, l'homme de génie plus que tout autre, est impuissant à atteindre vraiment l'idéal, qui est à l'infini ?

Quoi qu'il en soit, l'*Adagio* d'une sonate, comme celui d'une symphonie, est généralement suivi d'un *Scherzo* où il y a place pour l'entrain, la gaîté, l'esprit. Le thème

principal en est souvent un trait ingénieux ou élégant qui repose et distrait l'âme trop tendue par le sérieux de l'*Adagio* ou de l'*Andante*. Ici Beethoven procède un peu autrement. Dans le second morceau de cette sonate, *Allegretto* (à trois temps comme les *Scherzo* et les *Menuets*), le dessin de la phrase n'est pas une simple ligne, un trait, mais un tout constamment harmonisé. Pas une note du chant qui ne soit accompagnée d'un accord. Toutes ses facultés concourent à sa tendresse ; l'expression ne devait pas cesser d'en être complexe et riche en même temps que sérieuse. Son bonheur n'est pas superficiel mais pénètre et se répand dans le plus profond de son être ; toutes les ressources de l'harmonie ne sont pas de trop pour le traduire.

Que dire maintenant du finale, *presto agitato?* C'en est fait, son âme toute vibrante se livre aux transports ; son ardeur grandit, monte, monte encore et éclate par quatre fois, la dernière doublement (8 premières mesures). Puis elle prend son essor d'une allure ardente et s'arrête soudain (6 mesures suivantes) mais pour se manifester de nouveau, dans une formule nette et incisive qui est le premier thème principal de ce *Presto* (12 mesures). L'allégresse est à son apogée et se joue en un trait qui court rapide, entraînant (10 mesures), mais auquel succède bientôt, après une courte transition (les 9e et 10e mesures de ce trait) comme une évocation de toutes les sonorités de l'instrument, de toute l'ardeur du rythme. L'allégresse est débordante et par moments haletante (15 mesures, remarquez les 1/2 soupirs et contre temps aux 5e et 6e, puis aux 11e, 12e, 13e et 14e). Enfin quelques mesures d'accords et de notes soutenues qui constituent un dernier membre de phrase terminent cette première partie. Mais déjà, des batteries d'abord à la main gauche, puis aux deux, annoncent une reprise de tout ce *Presto*.

La seconde fois, les explosions recommencent et aussi la formule principale, mais modulée en un ton moins joyeux.

Elle descend, en même temps, à un registre plus grave, elle devient comme inquiète et presque sombre. Pauvre Beethoven, le souci te ressaisirait-il ? le doute sur l'avenir de ton amour obscurcirait-il tes espérances et ton bonheur ? Je vois bien, dans la suite du morceau revenir les mêmes élans, les mêmes traits, les mêmes harmonies. Ne seraient-ce que des appels suprêmes à la bien-aimée et ces appels ne seraient-ils plus entendus ? L'inquiétude augmente ; voici des passages moins clairs, des temps d'arrêts troublants, des points d'orgue qui ressemblent à des points d'interrogation ! (les 24e, 23e, 22e et 21e mesures avant la conclusion). Voici des traits tourmentés ; le *Presto* s'est fait décidément *Agitato*. Attaqué avec fougue, poursuivi avec impétuosité, il aboutit, en fin de compte, à une cadence descendante qui expire sur deux rondes adagio.

Les onze toutes dernières mesures sont bien un retour au *Tempo 1°* ; mais ce n'est plus le même entrain, la même verve ; après un regain d'élan, des arpèges descendent et meurent sur l'accord final. Tout cela, si je ne me trompe, décèle quelque découragement. Pauvre, pauvre Beethoven, serais-tu une fois de plus, le vaincu de la souffrance, la victime de l'inéluctable déception ?

Une suprême consolation te resterait : tandis que Giuletta épousera un riche seigneur, compositeur amateur de ballets (1), ton génie aura grandi de toute la sublimité de cette œuvre immortelle.

Si risqué que soit pareil commentaire, si incapable qu'on soit de tout saisir et d'exprimer par des mots précis et nécessairement étroits ce que les infinies ressources du langage musical peuvent seules traduire, on laisse malgré soi courir sa plume.

Pour être, je ne dis pas complet mais suffisant, il faudrait essayer de retrouver ainsi, dans la *Symphonie héroïque* les enthousiasmes républicains de Beethoven, concentrés dans

(1) Le comte de Gallemberg.

l'admiration pour Bonaparte, puis trahis, éternelle déception ! par l'ambition du héros devenu tyran, de telle sorte qu'aux chants triomphants de l'apothéose, il faut substituer l'hymne funèbre de la liberté ; — dans la *Symphonie en ut mineur*, la dramatique confidence de ses malheurs, les cris les plus déchirants, les plaintes les plus émouvantes, dans leur virile résignation, que la souffrance ait arrachés à l'âme humaine ; — puis, dans la *Symphonie Pastorale* (1), composée au fond d'un frais vallon, au bord d'un ruisseau, avec la collaboration des loriots, des rossignols, des cailles et des coucous, — c'est Beethoven qui l'affirme, — comme un répit, un attendrissement, un retour de paix et de fraîches impressions, à peine interrompues par l'orage, au sein de la nature amie, parmi les campagnes aimées.

Sans parler de tant d'autres œuvres souverainement intéressantes, nous nous trouverions, à la fin, en présence de la neuvième *Symphonie avec chœurs*, « monument colossal, autour duquel errent encore les musiciens inquiets. » (2) Il faudrait, pour terminer, avoir le courage de regarder en face les dernières sonates et les derniers quatuors, écrits de 1824 à 1826, et d'avouer qu'on y aperçoit, çà et là, les éclairs les plus fulgurants du génie de Beethoven, mais au sein d'une obscurité parfois indéchiffrable et qui témoignent que, dans le même temps où les ténèbres de la surdité l'isolait de plus en plus, la nuit s'était faite dans son âme.

Mais, rien que pour cela, il faudrait un gros volume. Pouvant dire si peu dans cette lettre, peut-être en ai-je trop dit et le silence eut été préférable. Je ne la regretterais cependant pas si elle augmentait un tant soit peu l'enthousiasme de votre culte pour Beethoven, si vous étiez, en tournant cette dernière page, encore plus convaincue que, pour l'écouter convenablement, à plus forte raison, pour le jouer en fidèle interprète, il est nécessaire d'y mettre toute son âme avec tout ce que l'expérience de la vie et la soif de

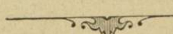
(1) V. la *Leçon sur la musique*, p. 14.
(2) Lavoix, *Histoire de la Musique*

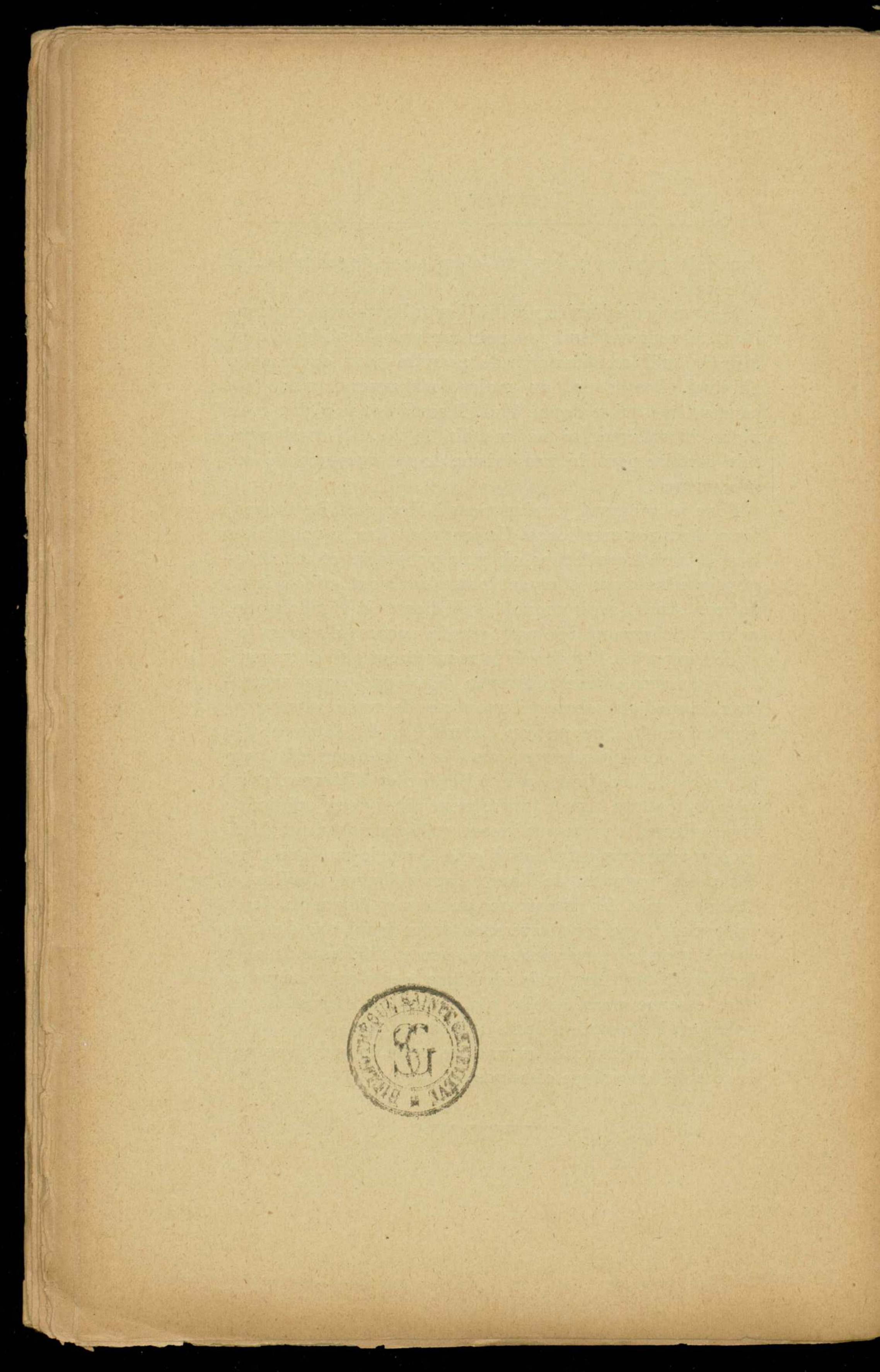
l'au delà peuvent y susciter d'émotion, de tendresse et d'énergie.

Ne vous le dissimulez pas d'ailleurs: Beethoven est troublant. Si vous vouliez à tout prix conserver la sérénité, c'est Mozart qu'il conviendrait de prendre pour compagnon habituel. Beethoven, du moins, n'abaissera, n'oubliera jamais l'âme qui se donne à lui. Il souffre et se plaint, mais ni ne blasphème, ni ne maudit la vie. Il condamnerait certainement le pessimisme de quelques-uns de ses successeurs !

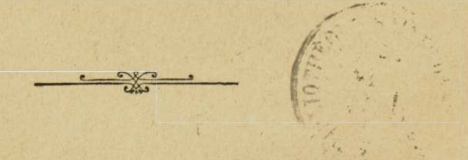
Pour le moment, je m'en tiens à Mozart et Beethoven, les maîtres par excellence. Un jour peut-être, si vous faites bon accueil à ces lettres, si ma psychologie et ma métaphysique ne vous effrayent pas, j'en ajouterai quelques autres. Après avoir accordé à Weber et à Mendelssohn, même à Schumann, une part, grande encore, d'admiration et de sympathie, j'étudierais le mouvement qui, du romantisme, en germe chez Beethoven, développé par ses successeurs immédiats, aboutit à une sorte de mysticisme vaporeux et sombre, expression du malaise de l'âme et des nerfs qui conduit quelques-uns à la folie et aux extrêmes désespoirs. J'aboutirais enfin à Berlioz et à Wagner, et ici j'aurais, tout fanatisme écarté, à examiner deux opinions : d'après l'une, la puissance incontestable mais mal pondérée de leur tempérament n'a servi qu'à égarer la musique, hors des voies normales de l'art; d'après l'autre, Berlioz et Wagner, sont les interprètes sincères et éloquents de la crise morale que nous traversons et les prophètes d'un ère nouvelle où la beauté apparaîtra encore, différente dans ses formes accidentelles, mais identique à elle-même dans sa pure essence parce qu'elle réalise les lois éternelles qui président à l'évolution de l'âme et de la vie.

Et je conclurais : les œuvres de cette époque-là seront encore de la musique classique.





TABLE



MARSEILLE. — IMP. MOULLOT FILS AINÉ.

DU MÊME AUTEUR :

Les Théories de l'Inconnaissable et les Degrés de la Connaissance, 1 vol. in-8° de XIV-224 p. Paris, Thorin.

(L'ouvrage est divisé en trois parties : la première expose les théories de l'Inconnaissable d'après Spinoza, Kant, Spencer ; la seconde est la critique de ses théories ; la troisième partie traite successivement de la Connaissance du monde, de nous mêmes et de Dieu. Les deux derniers chapitres sont l'exposition très nette et très convaincue de la doctrine spiritualiste. M. Derepas s'est efforcé de la rajeunir et y a souvent réussi. Mais c'est certainement dans le chapitre sur la Connaissance du monde qu'il a présenté les vues les plus originales et les plus hardies.) V. BROCHARD. *Revue Philosophique*.

